



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

LEONILIA MENDES MAGALHÃES

**Visibilidades negras e “escrevivência” em documentários dirigidos
e protagonizados por mulheres negras (2015-2019)**

Orientadora: Prof^ª Dra. Ana Maria Veiga

João Pessoa - PB
2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M188v Magalhães, Leonilia Mendes.

Visibilidades negras e "escrevivência" em documentários dirigidos e protagonizados por mulheres negras (2015-2019) / Leonilia Mendes Magalhães. - João Pessoa, 2023.

147 f. : il.

Orientação: Ana Maria Veiga.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Indústria cinematográfica - Mulheres negras. 2. Cineastas negras - Invisibilidade. 3. Racismo - Mulheres negras. I. Veiga, Ana Maria. II. Título.

UFPB/BC

CDU 791.622-055.2(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Ata nº 276 de defesa de Dissertação do Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba de autoria da mestranda LEONILIA MENDES MAGALHÃES, área de concentração História e Cultura Histórica, linha de pesquisa em ENSINO DE HISTÓRIA E SABERES HISTÓRICOS.

Aos vinte e seis dias do mês de setembro do ano de 2023, às 18 horas, em sessão híbrida, realizada no Ambiente número 70 do CCHLA da UFPB e na sala virtual meet.google.com/fre-vxhr-abs, foi realizada a Defesa e o Julgamento da Dissertação de autoria da mestranda **LEONILIA MENDES MAGALHÃES** matrícula **20211014001**, junto ao PPGH/CCHLA/UFPB, requisito final para obtenção do título de Mestre em História na área de concentração em História e Cultura Histórica, linha de pesquisa ENSINO DE HISTÓRIA E SABERES HISTÓRICOS, conforme encaminhamento da Professora Surya Aaronovich Pombo de Barros, Coordenadora do PPGH, e cumprimento do exame de qualificação, pré-requisito para esta apresentação, segundo registrado na secretaria do Programa. O trabalho da mestranda foi avaliado pela Banca Examinadora composta pelas professoras doutoras: **ANA MARIA VEIGA** (UFPB – Orientadora e Presidenta da sessão), **Conceição de Maria Ferreira Silva** (UEG - Examinadora Externa) e **Janaína Guimarães da Fonseca e Silva** (UPE - Examinadora Externa). A realização da sessão de Julgamento e Avaliação ocorreu no Ambiente 70 e na sala virtual, conforme divulgado previamente pelo PPGH, e com acesso permitido aos interessados em acompanhá-la presencial ou virtualmente. Iniciada a sessão, a presidenta **ANA MARIA VEIGA** apresentou os membros da Comissão e, em seguida, indicou à mestranda para que fizesse, oralmente e pelo tempo de 20 minutos, a apresentação do Trabalho Final intitulado **VISIBILIDADES NEGRAS E “ESCREVIVÊNCIA” EM DOCUMENTÁRIOS DIRIGIDOS E PROTAGONIZADOS POR MULHERES NEGRAS (2015-2019)**.

Concluída a apresentação, procedeu-se à arguição pelos membros da Banca. Ao final da arguição, foi solicitado ao público presente que saísse das salas, a fim de que a banca pudesse deliberar sobre a apresentação da mestranda. Após discussão, a Banca emitiu o seguinte parecer:

A mestranda apresenta uma pesquisa substancial, original, entendida como uma importante contribuição para a historiografia em sua intersecção com o cinema. Foram sugeridas revisões para seu aprimoramento, como a revisão da estrutura da dissertação, retirando a parte referente apenas ao



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

conceito de gênero e revisando o capítulo referente às entrevistas, fazendo uma análise mais aprofundada das entrevistas e dos filmes trabalhados.

- 30 Assim, decidiu-se pelo conceito **APROVADA**. Deve a secretaria do PPGH, após homologação desta ata pelo Colegiado deste Programa, solicitar à Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Federal da Paraíba a emissão, na forma da lei, do respectivo diploma de Mestre em História. Terminada a sessão foi encerrada a reunião, da qual, eu, Surya Aaronovich Pombo de Barros, Coordenadora do PPGH, lavrei a presente ata que vai
- 35 assinada pelos membros da banca e pela mestranda.

João Pessoa, 26 de setembro de 2023.

Profª Dra. Ana Maria Veiga (Orientadora)

40

Profª Dra. Conceição de Maria Ferreira Silva (Examinadora Externa)

- 45 Profª Dra. Janaína Guimarães da Fonseca e Silva (Examinadora Externa)

Leonilia Mendes Magalhães (Mestranda)

50

RESUMO

As mulheres negras sentem a assimetria do gênero e da raça na invisibilidade em que muitas vezes são colocadas na sociedade. A indústria cinematográfica, que há muito tempo é tida como um meio de propagação do machismo e do racismo, é também acusada de não dar as mesmas oportunidades profissionais e de visibilidade a todos os segmentos sociais. Logo, este trabalho pretende discutir a invisibilidade das cineastas negras e das mulheres negras em geral como protagonistas de suas histórias e da própria cena cinematográfica. Para isso, foram entrevistadas cineastas negras que realizaram documentários nos últimos anos e que têm como tema o racismo e os impactos dele nas vidas das mulheres negras. Espera-se aferir sobre as dificuldades de serem mulheres e negras na indústria cinematográfica, o que as motivou na escolha do formato documentário para a realização de seus filmes e de que forma elas imaginam que os filmes analisados na pesquisa contribuem para o debate sobre o racismo e suas consequências nas vidas das mulheres negras. O trabalho, no campo da História, será pautado na metodologia da história oral e nas possibilidades políticas das ferramentas conceituais da interseccionalidade e da “escrevivência”, conceito cunhado por Conceição Evaristo.

PALAVRAS-CHAVE: Cineastas Negras, Escrevivência, Interseccionalidade, Documentário.

ABSTRACT

Black women feel the gender and race asymmetry in the invisibility in which several times they are put in society. The movie industry, which has been considered for a long time as a mean of male chauvinism and racism propagation, is also accused for not giving equal visibility and professional opportunities to all social segments. Hence, this work aims to discuss the lack of visibility from the black film-maker women and also from black women in general, as the protagonists of their stories and of the movie scene. For that, black movie-maker women who, in the last years, made documentaries which theme was racism and its impact in the black women lives were interviewed. It's expected to assess the difficulties of being black women in the movie industry, what motivated them in the choice of the documentary format to produce their movies and how they think the analyzed movies in this research contribute to the debate about racism and its consequences in the black women lives. The work, in the History field, will be guided in the oral history methodology and in the political possibilities from the conceptual tools from intersectionality and “*escrivência*”, a concept forged by Conceição Evaristo.

Keywords: Black women movie-makers, *Escrivência*, Intersectionality, Documentary.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagens

Imagem 1 - Vídeo nas Aldeias.....	37
Imagem 2 - Oscar Micheaux.....	38
Imagem 3 - Capa do DVD “Também somos irmãos”	41
Imagem 4 - Ruth de Souza.....	42
Imagem 5 - Zózimo Balbul – 1988.....	45
Imagem 6 - Cinema Feijoadá.....	47
Imagem 7 - Zora Neale Hurston.....	50
Imagem 8 - Participação por sexo e raça ou cor nos registros emprego.....	57
Imagem 9 - Participação por gênero e raça por função técnica.....	58
Imagem 10 - Projetos inscritos por gênero e raça tipo de obra audiovisual.....	58
Imagem 11 - Participação por gênero e raça nos projetos selecionado.....	60
Imagem 12 - Projetos selecionados – Gênero e raça tipo de obra audiovisual.....	60
Imagem 13 - Participação por gênero e raça nos projetos contratados.....	61
Imagem 14 - Projetos contratados – Gênero e raça tipo de obra audiovisual.....	61
Imagem 15 - Adélia Sampaio.....	64
Imagem 16 - Cartaz do lançamento do filme.....	77
Imagem 17 - Day Rodrigues – Cine PE.....	78
Imagem 18 - Entrevistadas.....	80

Imagem 19 - Público do Lançamento.....	81
Imagem 20 - Cartaz oficial do filme.....	81
Imagem 21 - Edileuza Penha -Festival Curta de Brasília.....	82
Imagem 22 - Cartaz e Programação EGBE.....	83
Imagem 23 - Festival de Viena.....	84
Imagem 24 - Cartaz da Mostra <i>É tudo Verdade</i>	85
Imagem 25 - Abertura de <i>Filhas de Lavadeiras</i>	87
Imagem 26 - Performance Orixá (Andreia Alves)	88
Imagem 27 - Exemplo de entre-temas.....	89
Imagem 28 - Cenário <i>Filhas de Lavadeiras</i>	89
Imagem 29 - Cenário <i>Mulheres negras, projetos de mundo</i>	90
Imagem 30 - Cenas finais de <i>Filhas de Lavadeiras</i>	91
Imagem 31 - Djamila Ribeiro.....	95
Imagem 32 - Preta-Rara e Nenê Surreal.....	96
Imagem 33 - Luana e Monique.....	98
Imagem 34 - Francinete.....	99
Imagem 35 - Ana Paula.....	102
Imagem 36 - Dida.....	104
Imagem 37 - Aluwaia.....	109
Imagem 38 - Magna Oliveira e Íris.....	111
Imagem 39 – Rute de Souza.....	112

Imagem 40 - Maria José e Ivonete.....	113
Imagem 41 - As irmãs Ângela de Deus, M ^a Goretti e Mary France de Deus.....	114
Imagem 42 - Neide Rafael e Benedita da Silva.....	114
Imagem 43 - Rosangela Batista e Helen.....	115
Imagem 44 - Conceição Evaristo.....	116
Imagem 45 - Homenagem Final – Helena do Sul.....	116
Imagem 46 - Day Rodrigues e Edileuza Penha.....	118

Sumário

Sumário

INTRODUÇÃO	7
1 INVISIBILIDADES NEGRAS NO BRASIL CONTEMPORÂNEO	12
1.1 O racismo nosso de cada dia.....	13
1.2 A emergência do Feminismo Negro	19
1.3 “Escrevivência” - ver, viver, se ver	24
1.4 O passado que não passa	27
2 UM OUTRO OLHAR: O CINEMA NA ENCRUZILHADA ENTRE GÊNERO E RAÇA	32
2.1 Uma reflexão sobre cinema decolonial	33
2.2 O cinema negro no Brasil	39
2.3 Os caminhos se encontram: cinema, gênero e raça	48
2.3.1 Uma breve história das mulheres no cinema.....	48
2.3.2 Representação e representatividade: a teoria feminista do cinema	52
2.3.3 Uma questão de gênero e raça pelos dados da ANCINE	56
2.3.4 Onde estão as cineastas negras?	62
2.4 O documentário como ferramenta das cineastas negras	67
3 CINEMA, AFETOS E ESCRIVIVÊNCIAS.....	73
3.1 A estética dos afetos.....	76
3.1.1 Preliminares afetivas	77
3.1.2 Escolhas afetivas	85
3.2 Escrevivências da vida e da arte	93
3.2.1 Escrevivência na arte.....	93
3.2.2 Escrevivência na vida.....	118
3.3 O racismo? Deixemos para os brancos.....	123
REFLEXÃO FINAL	129
FONTES.....	134
REFERÊNCIAS	135

INTRODUÇÃO

Quando me perguntam quem sou eu nesta dissertação, a minha vontade é sempre dizer, sou a que observa e escuta, e depois tenta transformar em entendimento e reflexão as opressões, e as várias formas de existência e resistência.

A pergunta poderia ser porque este tema, e aí tenho que me reportar às amizades construídas nos últimos anos e que me fizeram enxergar os vários nuances do racismo, também à descoberta do feminismo negro, que me causou internamente uma virada epistêmica¹.

E quando escrevo sobre o conhecimento do racismo, que me veio através de outras pessoas, fica parecendo que eu não sabia dessa existência, embora o racismo me atingisse de forma tangencial, ou, como me disse uma das mulheres a quem eu devo o que sei, “você não sofreu o racismo que nós sofremos, porque as pessoas não sabem onde te classificar”, ou a frase de outra pessoa: “você é uma pessoa com fenótipo indígena que cresceu na cidade”, ou como muitas vezes ouvi pelo Brasil adentro, ao estranharem meu traços, “você é japonesa?”; afinal, olhos mais puxados, em uma pele mais clara, mas não branca, só pode ser asiática. Resumindo, uma “mestiça”, fruto da mistura de várias raças/etnias que constituem esse país, formando um leque gradativo de opressões, na paleta do “colorismo” brasileiro².

Enfim, esses parágrafos são para dizer de onde eu falo quando resolvo abordar o racismo e a permanência dele. Falo deste “não-lugar”, do limbo do colorismo, conceito que será discutido aqui mais adiante. Se adentrei espaços interditos às pessoas negras, foi pelo fato de pertencer à classe média e pelo estranhamento, uma interseccionalidade, que também será discutida.

Voltando à escolha do tema. Filmes me deslumbram desde a infância. Foram várias noites insones nas férias assistindo aos clássicos que passavam na madrugada da TV Globo. A primeira vez que fui ao cinema, eu tinha 8 anos, e conhecer todo o aparato cinematográfico foi fascinante. Quando entrei no curso de História, a única fonte que eu pensava em usar era o cinema. Mas, como sempre falo, a partir desse momento, ver filmes nunca mais foi uma ação inocente.

¹ Parafraseando Ana Veiga (2020).

² Ver DEVULSKY, 2021.

Nos últimos anos estava fascinada pelos documentários denominados autobiográficos, muito utilizados por mulheres. Via neles uma forma de estar no mundo, de mostrar uma outra sensibilidade e interação com a realidade, um falar de si.

Já o feminismo faz parte da minha vida desde que percebi os privilégios dos homens, na adolescência. E quando comecei a estudar História do Cinema, as lacunas sobre a participação das mulheres na sétima arte ficaram visíveis. No entanto, foi o feminismo negro, como já comentado, que ampliou o meu horizonte. Somos múltiplas, atravessadas por diferentes opressões, e, dependendo de onde estamos, também sendo opressoras.

Eu não tinha ideia de como reunir todos estes pontos até assistir ao documentário “Mulheres Negras, projeto de mundo” da Day Rodrigues com Lucas Ogasawara. Pois, apesar de não ouvirmos os diretores, sentia que ali havia um falar de si através das entrevistadas, havia memória, testemunho, uma necessidade de expurgar, mas também de dizer, “apesar de tudo, estamos aqui, resistindo”. Fui em busca de outros materiais e ousei na escolha de documentários mais experimentais, mas que possuíam uma energia de falar de si. No fim, por questões metodológicas, escolhi trabalhar com duas cineastas, Day Rodrigues e o seu documentário *Mulheres Negras, projetos de mundo*, que foi o filme que me deu as primeiras ideias, e Edileuza Penha com o documentário *Filhas de Lavadeiras*, pela acessibilidade e simpatia de Edileuza.

Me vi diante de outro problema, que era como pensar e, como acadêmica, também como analisar essas falas tão íntimas e poderosas; foi quando lembrei de uma entrevista de Conceição Evaristo feita durante a Ocupação Conceição Evaristo no Itaú Cultural de São Paulo, em 2017, em que ela falava do cinema negro como sendo também uma “escrevivência”.

A ideia havia ficado em minha cabeça, logo, eu só poderia interagir com essas falas como escrevivências; das diretoras, das entrevistadas e da minha própria, na interação da experiência. Conceição Evaristo adverte que a escrevivência das mulheres negras é um conceito pensado sempre no coletivo, e não na expectativa narcísica. Entendo este trabalho como uma ponte, que leva do individual ao coletivo, em benefício de todas as mulheres negras.

Para construir este diálogo, no Capítulo 1 denominado “Invisibilidades Negras no Brasil Contemporâneo”, me baseio primeiro em Lélia Gonzalez, fonte preciosa para pensar a negritude e o feminismo. Com Kabengele Munanga, Silvio Almeida, Alessandra Devulsky para discutir sobre racismo. Ao falar sobre feminismo, busco auxílio de Dulcilei Lima, Carla Cristina Garcia, bell hooks, Ângela Davis, Ana Flavia Rios, e para pensar a interseccionalidade, vou na fonte de Carla Akotirene e Ana Maria Veiga. Sobre “escrevivência”, tenho discutido diretamente com

Conceição Evaristo e outros autores que pensaram a utilização do termo para além da literatura. Por fim, ao refletir sobre memória e identidade, uso principalmente, mas não só, Éclea Bosi e Joël Candau.

No capítulo 2, “Um Outro Olhar, o cinema na encruzilhada entre Gênero e Raça”, pensando decolonialidade, uso como referência Catherine Walsh; para entrar na discussão sobre cinema, Walter Benjamin e Theodor Adorno; e cinema decolonial, Ella Shohat e Robert Stam. Sobre história do cinema negro, uso principalmente a tese de João Gabriel do Nascimento Nganga e textos de Noel dos Santos Carvalho. Refletindo sobre cinema feminista negro são os textos de diferentes autoras e autores do livro *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro* (HOLANDA; TEDESCO, 2017), e as entrevistas contidas no caderno da mostra da Caixa Cultural, *Diretoras Negras do cinema brasileiro*. Para o documentário, eu usei principalmente a bela reflexão de Jean-Louis Camolli e a tese de Coraci Ruiz.

O terceiro e último capítulo foi construído pensando nos filmes e nas entrevistas realizadas com as diretoras. Primeiro entrevistei em 03 de fevereiro de 2022 a Day Rodrigues, foi uma entrevista que teve algumas impossibilidades técnicas, que acabaram dificultando a gravação. Day estava na cidade de México e foi muito acessível e simpática, foi uma entrevista que me possibilitou refletir melhor sobre o filme e inclusive mudar algumas análises preliminares. Edileuza Penha Souza foi entrevistada uma semana depois, em 10 de fevereiro de 2022. Também foi simpática e acessível, e eu tive com elas algumas discussões que serão levadas para toda a vida. Para analisar os filmes e as entrevistas, além dos textos já citados, usei também o texto da Patrícia Hills Collins “Epistemologia feminista negra” e a tese da Edileuza Penha “Cinema panela de barro: mulheres negras narrativas de amor, afeto e identidade”.

Para reflexão final, retorno com Collins e com um texto de Edileuza Penha, *A ancestralidade africana de mestre Didi*, que me possibilitaram dar um fechamento às ideias que não paravam de fluir.

Terminar uma dissertação não é fácil, pois eu ficava pensando “se este trabalho for muito acadêmico, é o legado que quero deixar?” Bem não sei, mas acho que dentro deste momento da minha vida, é o que posso oferecer.

Sementes

Nos querem em luto.

Lutaremos

Nos querem caladas

Gritaremos

Nos querem em banzo

Dançaremos

Nos querem bem longe

Ficaremos

Nos querem amargas

Amaremos

Nos querem em casa

Voaremos

Nos querem o sangue

Sorriremos

Nos querem inférteis

Ensinaresmos

Nos querem chorando

Debocharemos, mandinga faremos e

paixão pulsaremos

E se nós matarem semente seremos

(Texto cedido a mim pela autora, Débora Monteiro)

Vozes-Mulheres

*A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio
ecoou lamentos
de uma infância perdida*

*A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo*

*A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela*

*A minha voz ainda ecoa
versos perplexos
com rimas de sangue
e fome*

*A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas*

*A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato
O ontem - o hoje - o agora*

*Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade*

(Conceição Evaristo, 2017)

1 INVISIBILIDADES NEGRAS NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

Na década de 1980, Lélia Gonzalez escreveu “Para nós o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira” (GONZALEZ, 1984, p. 224). Esta frase sempre me remete ao “mito da democracia racial”, uma das grandes falácias da cultura e da sociedade brasileiras.

Um argumento para desacreditar e colocar de vez este conceito na ideia do mito é analisar a distribuição da violência no Brasil. O *Atlas da Violência* de 2021 informa que no ano de 2019 os homens negros (pretos e pardos) tinham 2,6 vezes mais chance do que pessoas não negras (amarelos, brancos e indígenas) de sofrerem alguma forma de violência, e as mulheres negras tinham uma taxa de mortalidade, por 100 mil habitantes, de 4,1, em comparação à taxa de 2,5 para mulheres não negras (CERQUEIRA, 2021, p. 49).

Mas outro lado perverso da tal “democracia racial”, e que interessa mais a esta pesquisa, é que essa crença coloca na invisibilidade as lutas, as conquistas e as demandas das pessoas negras, pois, de acordo com quem defende essa suposta democracia, a “neurose” viria das próprias pessoas negras que criaram um racismo que não existe no mundo brasileiro, “colorido” pelas misturas de etnias.

Logo no primeiro tópico deste capítulo, vou analisar algumas teorias sobre o surgimento e a internalização da “democracia racial”, sobre racismo estrutural e as consequências do chamado colorismo brasileiro.

No tópico dois, já pensando em formas de visibilização das mulheres negras, vou falar de um acontecimento denominado feminismo negro, pois foram as vozes delas que criaram uma maneira de se pensar conjuntamente em duas (ou mais) opressões que são estruturais em nossa sociedade, e muito importantes para esta análise: o racismo e o sexismo.

No tópico três pensando em visibilidade de lutas e estratégias, debato a utilização da “escrivência” - método e conceito cunhados por Conceição Evaristo - como ferramenta para discutir as lutas, os sonhos e as conquistas das pessoas negras e, em especial, das mulheres.

E, por fim, vem o apagamento das memórias e histórias do povo negro; vou discutir a necessidade da construção da memória como forma de não permitir o esquecimento das vivências das pessoas negras, que, ao serem sequestradas de seus territórios originais, tiveram que guardar as memórias de outros tempos e recriar sua história em um novo (des)território.

Com esses tópicos, quero formar o primeiro alicerce do meu estudo sobre cinema realizado por mulheres negras, pois eles me permitem discutir o racismo no Brasil, a invisibilidade das mulheres negras em amplos espaços, de vivências até o cinema e a política, e suas formas de resistência. Também me dão subsídios para a base das análises dos filmes, ao falar sobre a necessidade de memória para a construção de uma história e sobre essa história construída no pessoal, muitas vezes em primeira pessoa, mas que atinge toda uma coletividade.

1.1 O racismo nosso de cada dia

Raça não é um termo fixo, estático. Seu sentido está inevitavelmente atrelado às circunstâncias históricas em que é utilizado. Por trás da raça sempre há contingência, conflito, poder e decisão, de tal sorte que se trata de um conceito *relacional* e *histórico*. Assim, a história da raça ou das raças é a história da constituição política e econômica das sociedades contemporâneas” (ALMEIDA, 2019, p. 18).

A genealogia é uma seção da História, presente em outras disciplinas das Ciências Humanas, que estuda a origem familiar, mas, nas mãos e na mente de Foucault, tornou-se uma referência à forma de se analisar os exercícios do poder.

No texto “Nietzsche, a genealogia e a história”, Foucault (1979) discute a genealogia com relação a esse campo do saber, e critica a ideia de que existe uma “origem” imutável para os conceitos ou eventos que regem a sociedade. No texto, ele fala de uma “emergência”, um ponto de surgimento, e escreve: “A emergência se produz sempre em determinado estado de forças” (FOUCAULT, 1979, p. 23) ou “A emergência é, portanto, a entrada em cenas de forças; é sua irrupção, o salto pelo qual elas passaram dos bastidores para o teatro [...]” (FOUCAULT, 1979, p. 24).

Busquei esse conceito de emergência para pensar o surgimento do racismo e do mito da democracia racial no Brasil.

Como escreve Silvio Almeida no trecho que abre o texto, a ideia e o conceito de raça, não é a-histórico, mas surge em uma demanda da sociedade. De acordo com Aníbal Quijano (2005), a raça, tal como a conhecemos atualmente, surge com a chegada dos europeus na América no século XVI, que fundam um novo padrão de poder vinculado à classificação social e racial, estabelecendo o europeu como o “branco”, que coloniza e detém o poder, e os Outros

(indígenas, negros, asiáticos etc.) colonizados, que permanecem à mercê da força e da liderança do branco europeu. Almeida (2019) vai denominar a classificação do ser humano em raças como “tecnologia do colonialismo europeu para submissão e destruição de populações das Américas, da África, da Ásia e da Oceania” (ALMEIDA, 2019, p. 20). A criação da diferença através de “raças” foi fundamental para que o capitalismo e as relações de trabalho se estabelecessem.

O século XIX corrobora com o racismo e será nele, de acordo do Lilia Schwarcz “que o termo raça é introduzido na literatura mais especializada” (SCHWARCZ, 2005, p. 47); essa literatura versava sobre a degeneração das raças não brancas, principalmente as mestiças, e Schwarcz ainda aponta que “O modelo racial servia para explicar as diferenças e hierarquias.” (2005, p. 65).

Kabengele Munanga (1999) diz que o fim da escravidão e a necessidade de se pensar uma identidade para o Brasil fizeram com que as elites sentissem que a pluralidade racial que nasceu no processo colonial era um grande obstáculo no caminho da construção de uma nação branca. Tanto Schwarcz (2005) quanto Munanga (1999) escrevem que os intelectuais do período vão se apropriar da teoria europeia das raças³ para pensar em como definir o povo brasileiro e a nação, Brasil, e principalmente encontrar justificativas para o “atraso” do país.

Com as teorias vigentes a partir do final do século XIX, cunhadas cientificamente para justificar a invasão e exploração do continente africano, a dicotomia “atrasado”/moderno passou a dominar os debates, chancelada pelos novos estudos antropológicos e a difusão das Feiras Universais⁴, que traziam seres (não)humanos enjaulados como uma de suas principais atrações. O Brasil, em seu período pós-abolição, não estaria distante dessa forte influência.

O grande problema era que, ao utilizar das teorias que acreditavam na degeneração das raças mestiças, o projeto de uma identidade para a nação brasileira seria inviabilizado. Logo, esses intelectuais iriam recorrer a teorias como o darwinismo social e o evolucionismo para

³ Uma das teorias foi a Antropologia Criminal do médico francês Cesare Lombroso (1835-1909); o cientista britânico Francis Galton sistematizou o conceito de eugenia; Arthur de Gobineau (1816-1882), também francês, acreditava que a mistura de raças geraria algo danoso à sociedade.

⁴ As Feiras Universais surgiram com o objetivo de os países demonstrarem seus avanços tecnológicos, suas descobertas e invenções, sendo que a primeira aconteceu em 1851 em Londres. Algumas inovações saíram dessas feiras, como o telefone, o cinema e várias outras. Infelizmente, uma outra exposição ocorria como partes da feira, os “zoológicos humanos”. Nesses zoológicos, pessoas dos países colonizados, de fora do continente europeu e imperializados, eram expostas como “espécimes humanas exóticas” e foram utilizadas para justificar o “progresso” ocidental e para buscar as evidências físicas para as teorias raciais (VENTURA, 2023), justificando, também, a invasão da África.

adaptá-las à realidade brasileira. Assim, eles atualizaram o que combinava e descartaram o que poderia ser problemático. (SCHWARCZ, 2005; MUNANGA, 1999)

Outra ideia muito em voga era pensar que, em alguns séculos, o Brasil seria embranquecido, pois com o fim do tráfico das pessoas negras, com o fim da escravidão e, principalmente, com a chegada dos novos imigrantes, oriundos de povos europeus, ao Brasil, na virada do século XIX para o XX, o sangue indígena e negro seriam dissolvidos e o sangue branco prevaleceria. (SCHWARCZ, 2005; MUNANGA, 1999)

É importante falar que nem todos os intelectuais corroboravam com as teorias racistas, Munanga (1999) cita Manuel Bonfim e Alberto Torres como estudiosos que discordaram e pensaram em novas ideias para explicar o Brasil e o “atraso” brasileiro que não fossem creditadas à mestiçagem.

Bonfim, de acordo com Munanga, teorizava que o problema herdado era colonial: “Ou seja, a história e o caráter nacional examinados a partir do caráter ibérico, nos albores da colonização” (1999, p 62), já Torres iria pensar, ainda segundo Munanga, que “O grande problema nacional não está na diversidade nacional, mas sim na inadequação entre a realidade do país e as instituições tomadas de empréstimo das nações antigas” (MUNANGA, 1999, p. 6).

Mas foi através da afirmação da mestiçagem como uma das características básicas de identidade nacional que nos anos de 1930 foi colocada em prática a ideologia da democracia racial, substituindo a ideologia do racismo científico (SCHWARCZ, 2005).

O surgimento desta propalada “democracia” foi influência do livro *Casa grande e senzala*, escrito por Gilberto Freyre em 1932. Lançado em um momento, que o Brasil buscava um novo projeto identitário baseado no tripé negritude, mestiçagem e lusitanismo; ressignificou a alma brasileira ao mostrar uma abordagem de formação nacional que se voltava para o passado na expectativa de explicar o presente e garantir o futuro (PASAVENTO, 2014). Baseado na discussão de que a família brasileira tinha como base a miscigenação, mostrava a capacidade de adaptação do povo português e da tolerância e equilíbrios entre os sujeitos, apesar das diferentes estratificações (SANTOS, SILVA, 2021)

Logo, a democracia racial utilizou da miscigenação “como uma das características básicas de identidade nacional, como valor, algo moralmente aceito em todos os níveis da sociedade, inclusive pela classe dominante.” (ALMEIDA, 2019, p. 90). Munanga escreve:

O mito da democracia racial, baseado na dupla mestiçagem biológica e cultural entre as três raças originárias, tem uma penetração muito profunda na sociedade brasileira: exalta a ideia da convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas as camadas sociais e grupos étnicos, permitindo às elites dominantes dissimularem as desigualdades e impedindo os membros das comunidades não brancas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão da qual são vítimas. (1999, p. 80)

Retornado a Gonzalez, no texto já citado, nele, essa intelectual negra definiu o racismo por “denegação”, sendo a palavra denegação uma categoria freudiana (psicanalítica) que explica um processo em que um indivíduo nega pensamentos, desejos ou sentimentos recalcados, apesar de eles estarem presentes na pessoa (1988, p. 69). Para Gonzalez, a democracia racial propalada é um grande exemplo de denegação, pois “o racismo à brasileira” se volta justamente contra aqueles que são os testemunhos vivos da mesma (os negros), ao mesmo tempo que diz não fazer (“democracia racial” brasileira).” (1988, p. 69).

Logo, o racismo praticado no Brasil e em outros países latino-americanos, é diferente do que é praticado nos Estados Unidos e em alguns outros países, que foram também escravagistas e onde o racismo é escancarado, havendo uma efetiva separação entre brancos e não brancos; aqui, existe uma falsa igualdade, mas que invariavelmente exalta os valores brancos ocidentais.

Para Gonzalez,

[...] a afirmação que todos são iguais perante a lei, assume um caráter nitidamente formalista em nossas sociedades. O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças a sua forma mais eficaz: a ideologia do branqueamento (GONZALEZ, 1988, p. 73).

O ideário do branqueamento faz parte do projeto colonial, e, como já foi dito, os intelectuais do início do século, que pensavam a identidade brasileira, tinham esperança de que em alguns séculos o Brasil seria definitivamente branco. Esta expectativa nunca seria concretizada, pois o Brasil continua sendo um dos países mais negros fora do continente africano.

E foi exatamente a manutenção do “racismo à brasileira” que fez com que muitos intelectuais dissessem que o racismo em nossa sociedade era estrutural. De acordo com Sílvia Almeida, o racismo não é uma patologia ou anormalidade, mas é através dele que a sociedade forja suas ferramentas para a reprodução das formas de desigualdade e violência que moldam a sociedade contemporânea (2019, p. 5)

Mas o fato de ele ser estrutural não exime atitudes individuais de racismo, que devem ser combatidas e sofrer as sanções das leis. E compreender que a estrutura racista que molda a sociedade torna todos responsáveis pelo fim do racismo, não apenas denunciando-o, mas sendo antirracistas, engajando-se nessa luta. (ALMEIDA, 2019)

Almeida enfatiza que a ênfase da análise estrutural do racismo não exclui os sujeitos racializados, mas os concebe como parte integrante e ativa de um sistema que, ao mesmo tempo que torna possíveis suas ações, é por ele criado e recriado a todo momento (ALMEIDA, 2019, 30).

Muniz Sodré (2023), em um livro recém-lançado, *O fascismo da Cor*, não discorda de uma ideia estrutural do racismo, mas diz que a terminologia “racismo estrutural” explicaria melhor o Brasil escravocrata, onde realmente haveria um sistema ou estrutura racista, em nossa atualidade, ele diz, o racismo é estruturante, mas sobrevive por dar uma forma à sociedade, que “implica, no limite, de uma máscara ou maquiagem da discriminação racial. Esta, mais que “estrutural” na acepção rigorosa do termo, é de fato concreta e vital, o que implica uma *historicidade* singular” (SODRÉ, 2023, p. 79).

Sendo estrutural, ou uma forma social opressora e segregadora, a sociedade vai criando meios de opressão, como o colorismo, que beneficia ou prejudica pessoas negras, de acordo com a variação dos seus tons de pele.

Alessandra Devulsky (2021, p. 3) escreve que o colorismo surge “como um quadro identitário, racial e político que plasma os sujeitos em um arquétipo predefinido”. Este quadro identitário e racial tem como objetivo criar uma cisão entre as pessoas mestiças, representada na figura da pessoa que se classifica como parda, e que ganha “privilégios”, conforme esteja mais próxima das características brancas, baseados na aparência, o que não significa que, dependendo do espaço, a pessoa parda, mesmo tendo bastante traços brancos, não vá sofrer racismo; ou seja, o colorismo é:

Um sistema sofisticado de hierarquização racial e atribuição de qualidades e fragilidades que, no Brasil, é oriundo da implantação do projeto colonial português quando da invasão do território. Um sistema de valoração, que avalia atributos subjetivos e objetivos, materiais e imateriais segundo um critério fundamentalmente eurocêntrico. (DEVULSKY, 2021, p. 7)

Logo, a valoração das características brancas, em detrimento das características negras, fez com que muitas pessoas pretas ou pardas fizessem alterações físicas para se aproximar mais deste ideário, tendo assim uma falsa sensação de segurança e pertencimento a uma sociedade que finge não ser racista. Assim como essas pessoas fingem não ser negras.

Sobre fingir não ser uma pessoa negra, no prefácio do livro “Torna-se Negro”, Costa, ao apresentar o livro, escreve que há uma ilusão criado pelo racismo que leva a pessoa que sofre preconceito racial a se imaginar “num ideal de retorno ao passado, onde ele poderia ter sido branco, ou na projeção de um futuro, onde seu corpo e identidade negros deverão desaparecer” (SOUZA, 1983, p.5).

Portanto, colorismo mantém a hierarquia social, cria uma ordem racial baseada na gradação de tons de pele das pessoas não brancas, causando disputas, ou como diz o antigo provérbio: “dividindo para conquistar”, ou, neste caso, para manter uma sociedade estratificada, onde o tom da pele divide os estratos, que vão do branco sem características negras (maior detentor dos privilégios), ao negro retinto (o mais desprovido dos privilégios). No entanto, dentro desta estratificação, há uma outra, que além do tom da pele soma o gênero de quem carrega a cor: a mulher negra. (DEVULSKY, 2021)

De acordo com Devulsky,

Os séculos de cultura oral, experiências, produtos culturais e, sobretudo, de políticas públicas racistas foram capazes de modelar valores e morais que reduziram mulheres ao espaço familiar, mas que violentaram ainda mais as mulheres negras de pele escura, para as quais, mesmo neste espaço, as dificuldades constituir-se-ão em um duplo jugo de acepções negativas acerca de suas competências e de sua estética. Como empregadas domésticas, babás, trabalhadoras precarizadas, ou simplesmente desempregadas, as mulheres negras de pele escura vivenciam o colorismo tanto na esfera pública quanto na privada (DEVULSKY, 2021, p. 27).

Logo, digo que se o mito da democracia racial é uma grande fraude para as pessoas negras, essa fraude tornar-se maior se colocarmos a característica de gênero de quem carrega a cor da pele, afinal, Freyre estabeleceu as mulheres negras como “fio condutor de uma nova identidade para o Brasil, cimento da mestiçagem positivada que conciliava os brasileiros com sua autoimagem” (Pesavento, 2004, p. 189), apenas não deixou claro que essa “conciliação” era unilateral, e tanto as mulheres negras como indígenas eram apenas corpos usados para fins sexuais, ou, como diz Munanga, utilizando de ideias de Abdias Nascimento, o(a) mulato(a),

“prova de abertura e saúde das relações raciais no Brasil” (1999, p. 91), foi fruto de constantes estupros.

Mas as mulheres negras, apesar de todas as violências às quais foram submetidas, não agiram como vítimas passivas e foram criando caminhos; será com base nessa emergência que vou discutir como as feministas negras abriram novas teorias, novos conceitos e categorias para tratar das questões das mulheres negras.

1.2 A emergência do Feminismo Negro

Creio que com esta união dos negros do sul e das mulheres do norte, todos falando de direitos, os homens brancos estariam com grandes problemas bem rapidamente. Este homem diz que as mulheres necessitam da ajuda dos homens para subirem nas carruagens, cruzar as ruas, e que devem ter o melhor lugar em todas as partes. Mas a mim ninguém me ajuda a subir em carruagens, nem me deixam o melhor lugar. Por acaso eu não sou uma mulher? Olhem-me! Olhem meus braços! Euarei e plantei e colhi e nenhum homem era melhor do que eu! E por acaso eu não sou uma mulher? (...) tive treze filhos e os vi serem vendidos como escravos e enquanto eu chorava com a dor de uma mãe, ninguém além de Jesus me ouvia! E por acaso eu não sou uma mulher? (E eu não sou uma mulher: Sojourner Truth, *apud* GARCIA, 2011, p. 59).

O feminismo negro tem sido preponderante no questionamento quanto à invisibilidade das mulheres negras como sujeitos de pesquisa, referências teóricas e contribuintes nas várias esferas sociais, culturais e políticas de nosso país. Graças às pesquisadoras alinhadas com tal proposta, as histórias dessas mulheres estão pouco a pouco emergindo. (LIMA; 2021, p. 32)

Como escrevi no final do tópico anterior, as mulheres negras nunca deixaram que a opressão perpetrada as calasse, no entanto, nem sempre suas vozes eram ouvidas em meio ruído da sociedade, mas devido ao feminismo negro, isso tem mudado e aos poucos, suas vozes estão ultrapassando os ruídos. Como escreveu acima a pesquisadora Dulcilei Lima, o feminismo negro tem sido essencial para a emergência das lutas das mulheres negras.

O feminismo branco ocorreu no século XIX, com primeira grande luta das mulheres, que foi pelo direito ao voto e à educação. Nos Estados Unidos, a luta pelos direitos civis das mulheres começou durante as lutas pela abolição da escravatura. (LIMA, 2020, GARCIA, 2011)

De acordo com Ângela Davis (2016, p.62), no texto “Classe e raça no início da campanha pelo direito das mulheres”, não se pode ter certeza se o encontro entre Lucretia Mott e Elizabeth Cady Stanton, dois dos nomes-chaves feministas dos EUA e que iniciaram as

convenções pelo direito ao voto das mulheres, ocorreu durante a abertura da Convenção Antiescravagista de 1840 em Londres, onde as duas foram proibidas de participar pelos homens presentes.

De toda forma, ao longo do século XIX as feministas se empenharam, além de seus objetivos específicos, em temáticas concernentes aos direitos humanos e civis. Em um sentido amplo: as lutas pela liberdade de pensamento, de associação, pela abolição da escravidão, da prostituição e pela paz. (GARCIA, 2011, p. 52)

Como escrevi acima, era um movimento composto de mulheres brancas da classe média estadunidense, em que nem todas elas conseguiam aceitar a integração das mulheres negras ao movimento, porém, foi durante a primeira Convenção nacional pelos direitos das mulheres, que ocorreu em Worcester, Massachusetts, no ano de 1850, que a primeira grande oradora negra surgiu: Sojourner Truth. E em 1851, na convenção de Akron, ela fez o seu emblemático discurso “E eu não sou uma mulher?”, com o qual este tópico foi aberto.

Sojourner Truth, nascida em cativo Isabella Baumfree, em 1797, teve sua liberdade concedida em 1827, na lei de Emancipação do estado de New York. Adotou o nome de Sojourner Truth (Verdade Viajante) em 1843, tornando-se oradora, escritora, abolicionista e defensora dos direitos das mulheres⁵. De acordo com Carla Cristina Garcia (2011, p. 59),

O discurso de Sojourner abriu o caminho para o desenvolvimento do feminismo das negras e demonstrava que a suposta debilidade natural das mulheres ou suas incapacidades para alguns trabalhos ou responsabilidades eram absurdas e convenientes.

Fazendo um salto secular, vou para a década de 1960, quando, junto com outros movimentos civis dos Estados Unidos, as mulheres retornaram com força às suas reivindicações. Baseados em livros como *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, e a *Mística Feminina*, de Betty Friedan, questionaram o papel das mulheres nos espaços público e privado, e as várias opressões pelas quais as mulheres eram atingidas.

De acordo com Garcia, pode-se dividir o movimento civil da liberação das mulheres em duas vertentes, o feminismo liberal, que promovia a igualdade entre os sexos e denunciava a exclusão do mercado de trabalho e logo, da vida pública. E o feminismo radical, que ia além de

⁵ Ver Carlos Eugenio Moura. Sojourner Truth, Geledes, 2009. [Sojourner Truth \(geledes.org.br\)](http://geledes.org.br). Acesso em 23 mar 2023.

acesso ao espaço público, mas de transformar o todo o contexto público/privado, sendo delas o conhecido lema “O pessoal é político” (GARCIA, 2011).

No entanto, nem o feminismo liberal nem o radical pensavam em “mulheres”, no plural, mas em “mulher”, no singular⁶, e não levavam em consideração as diferentes experiências das mulheres em diferentes culturas, raças, classes e sexualidades.

bell hooks escreveu:

Uma geração mais jovem de mulheres negras/não brancas no fim dos anos 1970 e no início dos 1980 desafiou o racismo feminino branco. Diferentemente de nossas antigas aliadas negras, a maioria de nós foi educada em ambientes predominantemente brancos. A maioria de nós jamais esteve em posição de subordinação em relação a uma mulher branca. A maioria de nós não esteve no mercado de trabalho. Nunca permanecemos em nosso lugar. Estávamos mais bem posicionadas para criticar o racismo e a supremacia branca dentro do movimento das mulheres. Mulheres brancas individuais que tentaram organizar o movimento ao redor do mote da opressão comum, evocando a noção de que mulheres constituíam uma classe/casta sexual, eram as mais relutantes a reconhecer diferenças entre mulheres, diferenças que ofuscavam todas as experiências comuns compartilhadas entre mulheres. Raça era a diferença mais óbvia. (HOOKS, 2018, p. 71-72)

Para combater esta invisibilidade, em 1977 surgiu o coletivo Combahee River, nome dado em homenagem à invasão do Rio Combahee em 1863, realizada por uma tropa armada durante a Guerra Civil estadunidense que libertou 700 pessoas negras escravizadas e tinha como líder a ex-escravizada Harriet Tubman. O coletivo foi responsável, entre os anos de 1977 e 1980, por realizar retiros, grupos de estudos, que tinham como principal tema discutir sobre as mulheres negras lésbicas. Em abril de 1977 o coletivo lançou o documento *The Combahee River Collective Statement* que, de acordo com Dulcilei Lima, a declaração expôs que sobre a mulher negra incide uma multiplicidade de categorias de opressões, como gênero, raça, classe, sexualidade etc. “O coletivo abordou essas categorias a partir do princípio da combinação de opressões que resultam numa situação particular de opressão, o que mais tarde viria a ser chamado de *interseccionalidade*” (LIMA, 2020, p. 63).

A interseccionalidade é uma importante contribuição dos *Black Women's Studies*, grupo esse que irá influenciar as intelectuais negras brasileiras na nossa atualidade. De acordo com Rios (2017), coube a Kimberlé Crenshaw a sua sistematização:

A interseccionalidade é uma conceituação de problema que busca capturar as consequências estruturais da interação entre dois ou mais eixos de subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a

⁶ Sobre a historicidade das categorias do feminismo, ver Pedro, 2005.

interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento. (CRENSHAW, 2002 *apud* RIOS, 2017, p. 246)

No Brasil, o movimento feminista negro surge com o fim da ditadura; apenas para salientar, as mulheres negras lutam por direitos desde o século XIX, mas emergência do que é atualmente chamado de feminismo negro eclode no final da década de 1970 com mulheres como Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, depois Sueli Carneiro e tantas outras. Importante destacar que a presença de mulheres negras no círculo político está associada à sua inserção nas universidades brasileiras, instituições nas quais muitas estudantes engajaram-se no ativismo político (RIOS, 2017, p. 238). Lima (2020, p. 165) corrobora ao escrever que na atualidade muitas mulheres negras mencionaram ter chegado ao feminismo negro por meio da universidade, através de leituras e debates ou através das plataformas da internet como as redes sociais, blogs, influenciadoras digitais e plataformas de vídeo.

De acordo com Ana Veiga (2020), nas últimas duas décadas, os debates, diálogos e trocas tomaram rumos distintos dentro do que historicamente se convencionou chamar “movimento feminista” – pelo menos até os anos 1990.

Ao mesmo tempo, emergem “feminismos”, demarcando diferenças, ampliando territórios e se tornando uma espécie de guarda-chuva político capaz de abarcar movimentos e sujeitos distintos por meio de coalizões, da busca conjunta de uma coexistência pautada no respeito, na visibilidade e na luta por direitos amplos. (VEIGA, 2020, p. 3)

Um conceito importante para se pensar os novos “feminismos”, que já foi citado e agora será melhor discutido, é o de interseccionalidade. De acordo com Carla Akotirene, tal conceito é uma sensibilidade analítica, pensada por feministas negras cujas experiências e reivindicações intelectuais eram inobservadas, tanto pelo feminismo branco quanto pelo movimento antirracista, a rigor, focado nos homens negros. (AKOTIRENE, 2018, p. 14) A ideia já estava contida no discurso de Sojourner Truth, nas reivindicações das feministas negras estadunidenses das décadas de 1960, e foi sistematizada por Kimberlé Crenshaw em 1989, mas sua abordagem se tornou a mais conhecida e discutida no Brasil e em outras partes do mundo, principalmente a partir dos anos 2000. (VEIGA, 2020)

Akotirene faz uma ressalva sobre a utilização academicista e a apropriação do conceito por intelectuais brancos/os, com padrão eurocêntrico; de acordo como a autora, a matriz de opressão europeia tem procurado retirar os racismos ocidentais do foco, usando a interseccionalidade para cruzar gênero-nação-sexualidade, de modo a expor o quão desempoderadas são as mulheres terceiro-mundistas. (AKOTIRENE, 2018, p. 25)

Veiga escreve que, com a popularidade alcançada pelo termo, os feminismos passam a fazer suas apropriações a partir da centralidade da categoria gênero, não mais da noção de “raça” (VEIGA, 2020, p. 9), ou seja, omite-se a originalidade epistêmica negra.

Outro ponto levantado por Akotirene é o mau uso que advém de uma interpretação equivocada da categoria de análise, sendo tomada como uma soma de opressões, pois

A interseccionalidade impede aforismos matemáticos hierarquizantes ou comparativos. Em vez de somar identidades, analisa quais condições estruturais atravessam corpos, quais posicionalidades reorientam significados subjetivos desses corpos, por serem experiências modeladas por e durante a interação das estruturas, repetidas vezes colonialistas, estabilizadas pela matriz de opressão, sob a forma de identidade. Por sua vez, a identidade não pode se abster de nenhuma das suas marcações, mesmo que nem todas, contextualmente, estejam explicitadas (AKOTIRENE, 2018, p. 27).

Mas a importância dos feminismos não está restrita apenas à questão metodológica, pois como Veiga (2020 p.11) escreve que o ativismo negro vai além do academicismo, pois sua luta está fincada em movimentos sociais e nas relações com a ancestralidade.

Logo, apesar da importância do feminismo para colocar a pauta das mulheres no movimento social e político, o feminismo inicial e o chamado feminismo hegemônico, era/é excludente e tratava de assuntos como se a categoria mulher fosse uma unidade sem diferença, como bem escreve Gonzalez:

Mas o que geralmente se constata, na leitura dos textos e da prática feminista, são referências formais que denotam uma espécie de esquecimento da questão racial. Temos um exemplo de definição do feminismo: consiste na “resistência das mulheres em aceitar papéis, situações sociais, econômicas, políticas, ideológicas e características psicológicas que tenham como fundamento a existência de uma hierarquia entre homens e mulheres, a partir da qual a mulher é discriminada” (Astelarra). Bastaria substituir os termos homens e mulheres por brancos e negros (ou índios), respectivamente, para ter uma excelente definição de racismo. (GONZALEZ, 2011, p. 13).

Foi necessária a emergência dos feminismos negros, que expandiu o alcance das reivindicações feministas, colocou a diferença não como separação, mas como ampliação das discussões, e introduziu outras lutas, como o antirracismo, pelas sexualidades chamadas de “dissidentes”, e trouxe à tona conceitos importantes para se pensar as relações e os movimentos sociais.

As mulheres negras têm construído ferramentas para explicitar as questões da negritude, suas culturas, ideias, histórias, sejam elas ouvidas, vistas ou lidas. O cinema, que nesta dissertação será discutido, é uma das formas encontradas por essas mulheres negras para um alcance maior de suas vozes. Parafraseando Preta Rara, “nossa voz ecoa!”, como veremos a seguir.

1.3 “Escrevivência” - ver, viver, se ver

Também já afirmei que invento sim e sem o menor pudor. As histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas. Entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção. Nesse sentido venho afirmando, nada narrado em *Becos da Memória* é verdade, nada do que está narrado em *Becos da Memória* é mentira. Ali busquei escrever a ficção como se estivesse escrevendo a realidade vivida, e a verdade. Na base, no fundamento da narrativa de *Becos* está uma vivência, que foi minha e dos meus. Escrever *Becos* foi perseguir uma *escrevivência*. (EVARISTO, 2018, p. 11)

Como escrevi no tópico anterior, as mulheres negras criam ferramentas para ampliar o alcance de suas reivindicações. Pensando nisso, vou discutir a respeito de uma ferramenta que será a minha base para analisar os filmes, um conceito criado por uma grande escritora negra para conseguir falar de seus sonhos, lembranças e dores, a Escrevivência de Conceição Evaristo. Para quem sabe, tornar possível a percepção de uma “escrevivência cinematográfica”.

Primeiro, um breve resumo da vida de Conceição Evaristo. Maria da Conceição Evaristo de Brito nasceu em Belo Horizonte em 29 de novembro de 1946, em uma favela da capital mineira, filha de mãe lavadeira. Mas a menina negra e pobre cresceu rodeada de palavras, histórias contadas, inventadas ou “aumentadas” por pessoas da sua família⁷. Concluiu seus

⁷ GUZZO, Morgani. Conceição Evaristo: a escrevivência das mulheres negras reconstrói a história brasileira. [Conceição Evaristo: a escrevivência das mulheres negras reconstrói a história brasileira \(geledes.org.br\)](http://geledes.org.br)

estudos no curso normal e passou em concurso público para o magistério no Rio de Janeiro em 1970, mudando-se para lá.

Graduou-se em Letras com ênfase em Literatura pela UFRJ, tem mestrado em Literatura Brasileira pela PUC-Rio e doutorado em Literatura Comparada pela UFF. Sua primeira publicação (em 1990) foi na série *Cadernos Negros*, do grupo Quilombohoje.

Ao todo, até agora, são cerca de dez livros publicados, entre eles *Olhos D'água*, vencedor do Prêmio Jabuti em 2015 na categoria de “Contos e Crônicas”; em 2019, Conceição Evaristo foi homenageada pelo prêmio. Cinco de seus livros tiveram traduções em diferentes línguas.

De acordo com Fonseca (2020), citando uma entrevista dada por Evaristo ao *Nexo Jornal* em 2017, na qual Evaristo explica que não havia a intenção de criar um conceito, que o termo surgiu em uma mesa de escritoras negras no Seminário Mulher e Literatura, em 1995, e foi pensado fazendo um jogo com o vocabulário *ver, viver, se ver*, sendo trabalhado no mestrado defendido na PUC-RJ no mesmo ano. Mesmo não sendo inicialmente pensado para ser um conceito, sua expressividade logo alcançou esse status. O termo, que vem sendo discutido pela escritora desde 1995, vai se transformando e alçando patamares que vão além da literatura, servindo para “expressar uma subjetividade negra feminina que tanto pode valer-se de estratégias discursivas próprias à revelação de um eu negro, quanto anunciar uma voz coletiva que assume as experiências femininas negras” (FONSECA, 2020, p. 66).

Em sua fala no encontro virtual realizado em 25 de julho de 2020, e cuja transcrição está no livro *Escrevivência: a escrita de nós*, Evaristo define assim esse conceito:

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. (EVARISTO, 2020, p. 30)

A *escrevivência*, apesar de não ser proibida aos homens, foi sendo construída para as experiências das mulheres, como descreve Evaristo no texto apresentado na mesa de escritoras convidadas do X Seminário Nacional Mulher e Literatura no I Seminário Internacional Mulher e Literatura/UFPB, que ocorreu no ano de 2003, e posteriormente publicado no livro *Mulheres*

no Mundo – Etnia, Marginalidade e Diáspora, com o título “Escre(vi)(vendo)me: ligeiras linhas de uma auto-apresentação”.⁸

Sendo as mulheres negras invisibilizadas, não só pelas páginas da história oficial brasileira, mas também pela literatura, e quando se tornam objetos da segunda, na maioria das vezes, surgem ficcionalizadas a partir de estereótipos vários, para as escritoras negras cabem vários cuidados. Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falocêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma autorrepresentação. Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. (EVARISTO, 2020, p. 223)

Aqui há um conceito já discutido, a interseccionalidade, ou seja, a escrevivência é um entrelaçar de características: ser mulher, ser negra e, na maioria das vezes, pertencer a uma classe baixa e/ou a territórios marginais, como escreveu Araújo (2019) ao analisar o livro *Becos da Memória*, que a escrevivência auxilia a criação de uma epistemologia do pensamento feminista negro nacional.

Um ponto discutido, tanto por Fonseca quanto por Evaristo, é a questão da oralidade. Fonseca escreve “A escrita de Evaristo bebe, pois, na rica fonte da oralidade, em falas e gestos que preparam o escrever”. (FONSECA, 2020, p. 61), enquanto Evaristo argumenta:

Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos”. (EVARISTO, 2020, p. 30)

A questão da oralidade é muito importante para mim, pois analiso filmes documentais, não estou na seara da literatura, mas das imagens e vozes, vozes de mulheres entrevistadas por diretoras e vozes das diretoras, entrevistadas por mim, na metodologia da história oral, mas continuando a discutir sobre alguns outros pontos contidos no conceito de escrevivência e importantes para minha análise.

Pensar a coletividade é importante para entender a escrevivência, que apesar de ser uma escrita de si, reflete o pertencimento ao coletivo. Evaristo, ao discutir a coletividade contida no conceito, diz que este fazer não contém apenas um exercício isolado do falar de si, da construção

⁸ Em 2020 foi lançada uma segunda edição pela editora CCTA.

de uma “ego-história”, mas que a mulher negra ao se constituir enquanto sujeito pertencente à história do seu tempo, traz em si uma memória do coletivo (EVARISTO, 2020) e, por isso, não é um conceito narcísico. Diz Evaristo:

Escrevivência pode ser como se o sujeito da escrita estivesse escrevendo a si próprio, sendo ele a realidade ficcional, a própria inventiva de sua escrita, e muitas vezes o é. Mas, ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade. (EVARISTO, 2020, p. 35).

E, por fim, vou falar de memória e história, que também fazem parte do pensar a Escrevivência; como escreveu Borges (2020) ao refletir sobre *Becos da Memória* e *Ponciá Vicêncio* como livros memorialísticos, pois a partir das vivências e lembranças das personagens e possível traçar uma memória-história das mesmas, tirando os silenciamentos e as invisibilidades, tão comum a história das pessoas negras.

Memória e história são saberes em disputa, o povo branco, como detentor de um saber considerado superior por estar inscrito nos textos, arquivos e patrimônios materiais, se considera detentor e protetor de ambos. Mas a história que tem como fonte a memória, que durante séculos foi escrita e construída por vencedores espúrios, está aos poucos sendo retificada, e a escrevivência, com a pungência de uma ferramenta idealizada e construída por uma mulher negra, tem a força de rever a memória, tecer novas e reconstruir a história.

1.4 O passado que não passa

*Todas as manhãs junto ao nascente dia
ouço a minha voz-banzo
âncora dos navios de nossa memória
E acredito, acredito sim
que os nossos sonhos protegidos
pelos lençóis da noite
ao se abrirem um a um
no varal de um novo tempo
escorrem as nossas lágrimas
fertilizando toda a terra
onde negras sementes resistem
reamanhecendo esperanças em nós.*

(Conceição Evaristo - trecho do poema
“Todas as manhãs”, 2017)

Quis abrir este tópico com um poema de Conceição Evaristo que fala de memória, das memórias tecidas em sonhos e fertilizadas em corpos e que abrem a possibilidade de novas formas de se ver e fazer história, e como tão bem disse Bosi (2002), esta história baseada em amanheceres daqueles que por muito tempo não foram escutados não pode ser feita unicamente em documentos que apagam suas memórias, há de ser feita de forma diversa.

Os velhos, as mulheres, os negros, os trabalhadores manuais, camadas, da população excluída da história ensinada na escola tomam a palavra. A história que se apoia unicamente em documentos oficiais, não pode dar conta das paixões individuais que se escondem atrás dos episódios. (BOSI, 2002, p. 15)

No caso deste estudo, a documentação será o cinema, com ferramentas e abordagens que permitam discutir um pouco sobre os conceitos de memória, história e identidade.

A história do povo negro em diáspora é escrita e reescrita continuamente, pois ao serem sequestrados de suas terras e trazidos para um local que não lhes pertencia, deixando seus antepassados, sendo necessário às pessoas negras a construção de uma nova história, fincada em memórias ficcionadas, com diz Evaristo, para dar conta dos espaços em branco, dos relatos que ficaram em uma África muitas vezes idealizada, ou como Candau escreveu, “a memória é, acima de tudo, uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo.” (CANDAU, 2016, p. 9)

Quando Rosane Borges fala sobre “relatos memorialísticos que reatualizam o passado” (BORGES, 2020), ao falar de *Becos da Memória* e *Ponciá Vicêncio*, fala dessas histórias não ditas, e muitas vezes “mal-ditas”, por aqueles que possuem a autorização de escrever a história oficial; e os livros de Conceição Evaristo, ao trazerem as vozes das pessoas que carregam em seus corpos as lembranças de seus antepassados, recriam um passado baseado em memórias, lembranças de um passado que não passa.

Nossa sociedade ocidentalizada, hábil em glorificar alguns antepassados, e que se sente proprietária dos rituais da inscrição de memória, possibilita que algumas pessoas usem seus antecedentes culturais para assim assumirem uma identidade. Daí a grande quantidade de pessoas que, apesar de terem nascido no Brasil, reivindicam suas tataravós imigrantes, cultivando em si um orgulho de sua identidade portuguesa, holandesa, espanhola, ou qualquer

outra identidade europeia. Ao contrário, os povos negros em diáspora foram obrigados a esquecer suas raízes culturais, felizmente, como convém todos os sobreviventes dos apagamentos culturais, as pessoas com consciência de sua negritude, buscam assumir uma identidade fincada em sua ancestralidade.

Meneses, ao falar de “amnésia social”, diz quais são as condições de “dizibilidade” da memória, os padrões e conveniências das rememorações, os critérios de credibilidade, utilidade, qualificações, desqualificações que vigem nas sociedades e grupos historicamente localizados. (MENESES, 1992, p. 10)

Assim como os judeus buscaram suas memórias e patrimônios após o holocausto para reconstruir suas identidades, não importando em qual lugar do mundo estejam, os povos africanos, que também foram sequestrados, torturados e mortos nos países que fizeram da escravidão um modo de economia, buscam memórias e patrimônios que forneçam a identidade africana, em qualquer lugar que estejam levados pela diáspora negra, pois como escreveu Candau:

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. Ao final, resta apenas o esquecimento. (CANDAU, 2016, p. 16).

Bosi afirma que há, portanto, uma memória coletiva produzida no interior da uma classe, mas com poder de difusão que se alimenta de imagens, sentimentos, ideias e valores que dão identidade àquela classe (BOSI, 2003, p. 18).

Memória coletiva, ou memória social, uma temática estudada pelo sociólogo Maurice Halbwachs em alguns livros, diz respeito a construções coletivas de pessoas e grupos relacionados ao passado. (SANTOS, 2013, p. 57), essas construções dão ao grupo coesão e solidariedade, sendo muito utilizadas nos momentos de crise e pressão, por exemplo, os afro-brasileiros recriam uma história baseados em traços perceptíveis de seus antepassados, recusando uma história de assimilação cultural. (SANTOS, 2013; MENESES, 1992)

Como processo subordinado à dinâmica social, a elaboração da memória se dá no presente (MENESES, 1992, p. 3), logo, é no presente que a luta por uma identidade negra ocorre, e vai se inserir no relato histórico através do tempo presente. O estudo do tempo presente ainda é motivo de controvérsias na Teoria da História, pois muitos historiadores argumentam que estudar tempos recentes pode transformar os historiadores em juizes do passado. No Brasil,

este debate se aprofundou com a instituição da Comissão da Verdade no ano de 2011, que tinha como objetivo debater e investigar os crimes cometidos durante a ditadura militar.

De acordo com texto de Ferreira, utilizando a definição de Hobsbawm, tempo presente é “o período durante o qual se produzem eventos que pressionam o historiador a revisar a significação que ele dá ao passado, isto é, olhar em função do resultado de hoje, para um passado que somente sob esta luz adquire significado” (FERREIRA, 2012, p. 106).

E a necessidade da utilização do tempo presente apareceu com mais intensidade no boom das memórias e das identidades que surgiram no século XX; essa emergência gerou celeuma entre os historiadores, pois criou um desafio no escrever histórico, um conflito apaziguado pela constatação de que a história exerce um trabalho crítico com relação à memória e a má utilização desta, enquanto ela obriga o historiador a tecer um encontro entre o passado e o presente.

Outro ponto importante nessa relação entre memória e história é a questão do testemunho. O testemunho surge para evitar que experiências que causaram grandes rupturas sociais sejam relegadas ao esquecimento, que muitas vezes é exercido por forças políticas. Assim, o lugar do testemunho também se dá nesse cruzamento entre passado e presente.

Nas notas de rodapé do texto “O passado que não passa” de Irene Cardoso (2012), ela escreve, citando Philippe Ariès, que os relatos de testemunho emergem na necessidade de falar sobre as atrocidades ocorridas durante a 2ª Guerra Mundial. Ao se utilizar do testemunho, o historiador perde a objetividade fria do cientista, pois ele encontra uma interlocução da vida privada, que não pode ser colocada dentro de um padrão, logo, é “rebelde” às pressões sociais.

Cardoso utiliza diversas vezes o termo “passado que não passa” para explicar a emergência do testemunho, que surge da necessidade de não permitir que situações traumáticas sejam negligenciadas pela história (CARDOSO, 2012). Ela também descreve este “passado que não passa”, utilizando de uma expressão cunhada por Jean-Pierre Vernant, a de “um tempo insubmisso”, tempo rebelde, que não se deixa enquadrar totalmente em uma memória coletiva, que mesmo sofrendo obstruções pela sociedade, conseguiu “emergir” através de testemunhos que não permitem o esquecimento. Esses testemunhos não irão criar uma história total, serão lacunares, algumas vezes divergentes, mas são essenciais para a construção histórica do acontecimento.

Cardoso escreve que o testemunho é um “ato histórico”, pois coloca em evidência eventos que poderiam desaparecer. A autora explica que, mesmo em situações em que o testemunho é indireto, devido ao “envelhecimento geracional”, ou mesmo ao desaparecimento de quem de fato viveu o trauma, as gerações seguintes podem transmitir sua experiência.

Bosi também escreve com relação aos depoimentos orais:

Grande mérito dos depoimentos é a relação do desnível assustador de experiência vivida nos seres que compartilharam a mesma época; a do militante penetrado de consciência histórica e as dos que apenas buscaram sobreviver. Podemos colher enorme quantidade de informações factuais, mas o que importa é dele fazer emergir uma visão de mundo. (BOSI, 2003, p. 19)

O testemunho evita a “amnésia na história”, como é o caso dos testemunhos ou depoimentos das mulheres negras cujos antepassados foram escravizados; elas oferecem os testemunhos em forma de relatos de memórias, de experiências vividas em uma sociedade que se diz democrata, mas oprime e marginaliza os que não se enquadram nos padrões ditos civilizatórios. De acordo com Meneses (1992), citando Michele Pierrot, as mulheres são os guardiães das memórias familiares, das memórias dos acontecimentos privados, mas isso não significa que elas também não façam exclusões ou escolhas do que pretendem rememorar.

Eu uso do filme, dispositivo moderno que também pode ser considerado um depositário de memórias, para colher testemunhos, seja das pessoas entrevistadas e colocadas em tela, seja das diretoras negras que foram por mim entrevistadas. O cinema, como arte e ferramenta política, tem muito a nos dizer, tendo se tornado uma importante modalidade de fonte para a historiografia.

Nesta dissertação, busco nos documentários realizados por mulheres negras, e sobre elas, essas memórias vivas, que mesmo sendo pessoais também são coletivas, pois falam de um povo que sempre resistiu ao apagamento de sua memória e de sua identidade.

No próximo capítulo escreverei sobre o cinema, que é a fonte histórica do meu estudo. Nele, escrevo sobre qual tipo de cinema busco ao escolher os documentários como ferramenta de análise, também falo da história do cinema negro e do cinema de mulheres, tento dar conta de temas grandes e muito necessários, que são escamoteados em nossa história, que tem o hábito da exclusão.

2 UM OUTRO OLHAR: O CINEMA NA ENCRUZILHADA ENTRE GÊNERO E RAÇA

O ensaio de Linda Nochlin “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, publicado originalmente no ano de 1971, pode ser reinterpretado na chave de “por que não houve grandes mulheres cineastas?”, e, ainda inspirada pelo ensaio, posso dizer que não é uma questão de falta de “genialidade” ou talento, mas de obstáculos e falta de oportunidades; não de realizar filmes, pois mesmo com vários percalços as mulheres continuam filmando, mas de fazer com que esses filmes cheguem ao grande público e, principalmente, de serem colocados na conta dos grandes filmes, pois quem define esse status de grandeza são os homens da indústria cinematográfica e da distribuição, e homens quase sempre elegem homens.

E não foram apenas os homens da indústria do cinema que cortaram as mulheres, os historiadores da arte, quase sempre masculinos, também as relegaram ao esquecimento, ou, quando muito, a notas de rodapé ou citações superficiais. Como escreve E. Ann Kaplan no clássico livro *A Mulher e o Cinema* “[...] “talvez não haja uma história específica para as mulheres – tal posição recende a um essencialismo perigoso. Mas importante aqui é a omissão da experiência feminina nas formas de artes dominantes” (KAPLAN, 1995, p.18); logo, é esta omissão de experiência que quero retomar.

Mas antes de falar em um cinema de mulheres, principalmente de mulheres negras, quero discutir um primeiro assunto no tópico 1, que é sobre Cinema Decolonial, uma escolha cinematográfica que privilegia outras narrativas que não sejam as estabelecidas pela indústria cinematográfica; e como os cineastas negros dos Estados Unidos já pensavam na questão de representação e representatividade desde o início do cinema

No tópico 2 quero falar sobre o cinema negro no Brasil, contando desde as primeiras caracterizações dos afro-descendentes brasileiros, relegados a pano de fundo, até os movimentos que surgem no século XXI que se colocam como os protagonistas, se apossando da própria história.

No tópico 3, o mais extenso deste capítulo, em quatro subtópicos, falo inicialmente sobre as mulheres, que eram em sua grande maioria brancas, mas que participaram da criação e do estabelecimento do cinema como grande arte; escrevo sobre Zora, uma das primeiras cineastas negras que Alice Walker redescobriu, discuto como as mulheres traçam teorias e práticas para tomarem posse de suas imagens e histórias e, através de alguns dados, verifico como se dá a

participação das mulheres no cinema brasileiro, para finalmente falar sobre as mulheres cineastas negras brasileiras, que vão traçando seus caminhos para ter seu espaço aberto em uma indústria que já é difícil e limitada a elas apenas por serem mulheres.

E, por fim, no tópico 2.4 discuto o formato documentário, escrevo sobre sua história, as modalidades e a utilização dele pelas mulheres, interrogando os motivos pelos quais esse gênero é o mais usado entre elas.

2.1 Uma reflexão sobre cinema decolonial

Em 28 de dezembro de 1895, os irmãos Lumière apresentaram, a um público pagante, o que seria a primeira sessão de cinema; de acordo com Mark Cousins, (2017, p. 23); logo após essa primeira apresentação, os irmãos enviaram a todos os continentes empregados encarregados de mostrar a maravilhosa tecnologia e, em pouco tempo, o cinema havia chegado em quase todos os países. De acordo com Ella Shohat e Robert Stam, no texto “Teoria do cinema e espectadorialidade na era pós”, a “globalização” do cinema ocorreu já nos anos iniciais de seu surgimento e coincidiu com o momento em que alguns países europeus exerciam o imperialismo e detinham “o controle de enormes extensões de territórios estrangeiros e um grande contingente de povos sob seu jugo” (SHOHAT e STAM, 2005, p. 399).

Outro país, que naquela época não era imperialista, mas que acabou sendo muito importante para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica desde sua criação e será relevante para a discussão aqui proposta, é os Estados Unidos.

A necessidade de falar sobre esse momento do Ocidente no início do cinema é para discutir uma prática da qual o cinema também foi usado como um dos disseminadores a partir do século XX, a colonialidade, que pode ser entendida como fenômeno que surge na colonização, mas que permaneceu para além dela, e tem como característica um processo de dominação que engloba várias dimensões, que são: poder, saber e ser. Muitas vezes, esses processos não são percebidos pelas sociedades que continuam sob o seu jugo.

Essa teoria, que lida com a colonialidade e a proposta decolonial, surgiu na década de 1990, nas discussões de um grupo denominado Modernidade/Colonialidade (M/C), formado por intelectuais latino-americanos que davam aulas nos Estados Unidos. De acordo com Ballestrin, (2013) o grupo radicalizou os argumentos dos estudos pós-coloniais e, através daquilo que ficou conhecido como “giro decolonial”, realizou releituras históricas e

problematizou novas e velhas teorias para compreender e atuar no mundo marcado pela permanência da colonialidade global nos diferentes níveis da vida pessoal e coletiva.

De acordo com Catherine Walsh (2005), podemos definir assim as diferentes colonialidades: a “colonialidade do poder”, a primeira a ser discutida por Aníbal Quijano (2005) (intelectual peruano que propôs e desenvolveu o conceito de colonialidade), refere-se ao uso da raça como critério para alocar pessoas em determinadas condições, sejam elas sociais, políticas ou econômicas, e discute sobre os privilégios que a “raça eurocêntrica”, consolidou ao longo do período colonial e imperialista e que permanecem na atualidade.

A “colonialidade do saber” diz respeito à produção de conhecimento; de acordo com esta teoria, a Europa ocidental, desde a colonização, e os euro-americanos, principalmente os Estados Unidos, na pós-colonização, estabeleceram que o único conhecimento válido seria oriundo deles, invalidando todos os saberes vindos de outras terras e dos povos colonizados.

E, por fim, a “colonialidade do ser” nomeada por Nelson Maldonado-Torres (2006), que teoriza sobre o fato de que historicamente é negado aos povos afrodescendentes e aos povos indígenas a existência, ou seja, mesmo com todas as ações afirmativas, eles são considerados menos “civilizados” e com menos direito à vida. Além dos povos citados por Maldonado-Torres, coloco também outras pessoas dos grupos considerados oprimidos, como mulheres e as pessoas LGBTQIAPN+.

Voltando ao cinema, uma tecnologia tão inovadora para a época, logo causou grandes discussões sobre o seu uso. Um dos primeiros teóricos a discutir sobre ele foi Walter Benjamin no texto escrito em 1936, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1994); o autor escreveu sobre o uso revolucionário que o cinema poderia ter, pois, devido à sua capacidade de reprodução, quebraria a aura que transformava a arte de algo para poucos em algo acessível a todos. No entanto, em 1940, Theodor Adorno, que pertencia à mesma escola filosófica de Benjamin, Escola de Frankfurt, no texto “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985), chamou o cinema de grande produto da indústria cultural devido à sua capacidade de uniformizar os indivíduos.

No século XXI, mais de 100 anos depois do “nascimento” do cinema, posso dizer que ambos tinham razão em suas afirmações. Vou primeiro discutir o ponto de vista de Adorno.

Theodor Adorno, no texto citado, discute o cinema dentro da lógica da indústria cultural. Para ele, através dessa modalidade de indústria, a cultura era transformada em mercadoria que

serviria para alienar e manipular as massas. E o cinema, com sua capacidade de representar o “real”, era uma ferramenta perfeita. Os Estados Unidos são o exemplo do cinema criticado por Adorno e, até a atualidade, símbolo de cinema bem-sucedido, mantendo sua hegemonia através dos *blockbusters* e do Oscar, premiação que coloca todo filme que não seja falado em língua inglesa na “caixinha” de filme estrangeiro.

De acordo com Stam e Shohat:

A forma euro-americana dominante do cinema herdou e difundiu um discurso colonial hegemônico, como criou uma poderosa hegemonia própria através do controle monopolista de distribuição e de exibição em grande parte da Ásia, África e América. O Cinema eurocolonial mapeou assim a história não apenas para as audiências domésticas, mas para o mundo (SHOHAT; STAM, 2005, p. 400).

No entanto, os Estados Unidos são apenas o grande exemplo; o cinema foi usado pelos países denominados “desenvolvidos” ou aqui chamado de colonizadores, em oposição ao “em desenvolvimento” ou colonizados, para criar uma hegemonia de poder, saber e ser, mantendo assim um colonialismo além da colonização, ou, como já dito, a colonialidade.

Ella Shohat e Robert Stam (2006), ao discutirem as representações e os estereótipos perpetuados nos filmes, vão escrever: “Portanto, a questão crucial em torno dos estereótipos e distorções está relacionada ao fato de grupos historicamente marginalizados não terem controle sobre a sua própria representação” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 270), ou seja, a indústria cinematográfica hegemônica tomou posse sobre quem e/ou o que pode ser representado e de que forma: causando assimetrias, exclusões, preconceitos. Acho necessário enfatizar que, de acordo com Shohat e Stam (2006), estereótipos podem fazer parte ainda de políticas sociais preconceituosas que podem levar à violência, colocando as comunidades retratadas em risco.

Mas seria possível um cinema que quebrasse estas regras, um cinema decolonial? Ou seja, um cinema que busque visibilizar e incentivar lugares outros, que exiba outras narrativas? E como ele pode ser realizado?

Voltando ao Benjamin, ele também via, assim como Adorno, que o cinema explorado pelo capitalismo, não seria revolucionário, de acordo com ele, no texto já citado: “(...) o capital cinematográfico dá um caráter contrarrevolucionário às oportunidades revolucionárias imanescentes” (BENJAMIN, 1994, p. 180), para ele, um cinema, para ser revolucionário, teria que ser feito pelas massas e voltado para elas. Bruna Donato Reche, no texto “Cinema em Walter Benjamin e Theodor Adorno: a obra de arte em debate”, discute o próprio conceito de cinema.

O cinema, portanto, é fruto da sociedade burguesa, mas pode ser obra de arte que ascende ou mesmo transcende essa sociedade, que evoca o pensamento crítico, as potencialidades humanas, auráticas ou massificadas, a ética, a estética, a relação com o sublime e o efêmero, a relação mais intrínseca de ser humano (RECHE, 2021, p. 46).

Shohat e Stam (2006) alertam para o fato de que mesmo um filme que mostre as lutas e anseios das pessoas oprimidas, mas que foi produzido pelo opressor, pode “[...] levar a um retrato unidimensional dos colonizados que são vistos como sombras vazias sem definição cultural” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 277). Ainda neste texto, eles perguntam “Que histórias são contadas? Por quem? Como elas são produzidas, disseminadas, recebidas? Quais são os mecanismos da indústria cinematográfica e dos meios de comunicação?” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 270), portanto, para se pensar em um cinema decolonial, seria necessário também pensar nessas questões.

Apesar de ter surgido bem antes das teorias decoloniais, o movimento do Cinema Novo da década de 1960 enquadra-se nas perguntas levantadas por Shohat e Stam, este movimento foi criado e produzido por brasileiros em uma estética brasileira, construiu outras narrativas além das hegemônicas, apesar de ter colocado o negro como referência de pobreza, mas esse tema será discutido no próximo tópico. Até hoje, o Cinema Novo, é discutido e tido como exemplo para outros movimentos.

Um exemplo mais atual de cinema decolonial é o projeto Vídeos nas Aldeias⁹. Catarina Andrade e Álvaro Alves, no texto “O cinema como cosmopoética do pensamento decolonial”, ao falarem do projeto, escrevem: “Quando um povo se apropria de uma ferramenta que o retira de suas dinâmicas naturalizadas, o aparato tecnológico recebe novos sentidos, mas torna-se também parte processual da dinâmica de vida desse povo”. (ANDRADE; ALVES, 2020, p. 85)

⁹ Vídeo nas Aldeias (VNA) é um projeto que utiliza recursos audiovisuais para fortalecer a identidade dos povos indígenas e sua cultura. O objetivo do projeto é formar diretores cinematográficos indígenas, e teve seu início a partir de uma atividade realizada na ONG Centro de Trabalho Indigenista por Vincent Carelli, Virgínia Valadão e outros indigenistas, que o fundaram em 1986. Em 2000, o projeto constituiu-se ONG independente e está ativo até a informação obtida. Fonte: [Vídeo nas Aldeias – Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%ADdeo_nas_Aldeias). Acesso em 25/08/2023.

Imagem 1 - O *Vídeo nas Aldeias* dedica-se, desde 1986, à formação de cineastas indígenas



Fonte: Revista Cult, 2018¹⁰

Morettin (2007), ao analisar textos de Marc Ferro, o precursor do uso do cinema como fonte histórica, escreve que a história feita ao se utilizar o cinema realizado por grupos considerando a margem da sociedade como fonte é uma “contra-história”, pois potencializa as próprias imagens dos grupos, alavancando a dimensão política do cinema.

Quero ressaltar aqui, que tanto o cinema hegemônico como o contra-hegemônico, têm potencial para ser usado como ferramenta pela história, e que as escolhas dos filmes a serem analisados dependem dos objetivos do/a historiador/a. Como o meu objetivo é pensar em testemunho e memória de um grupo não hegemônico, no caso, o cinema realizado por mulheres negras, logo, penso e discuto um cinema decolonial.

O racismo, como já foi escrito, foi a grande ferramenta do colonizador para criar uma modernidade baseada na segregação e na opressão (a colonialidade do poder). Os Estados Unidos, tendo nas mãos a ferramenta do cinema *mainstream* e como país que teve um sistema escravagista, foram e continuam sendo, grandes promotores de estereótipos racistas, mesmo com todas as ações afirmativas que surgiram após décadas de denúncias.

Reações ao racismo cinematográfico estado-unidense existe desde os anos iniciais do cinema, como o *race pictures* ou *race films*, que surgiu fora do circuito hegemônico.

De acordo com o texto *Cinema Negro - Sobre uma categoria de análises para uma sociologia das relações raciais* (2014), disponível no site da FICINE: “Quando surge, a noção de cinema negro não está vinculada ao espaço acadêmico, como ocorre atualmente, e se refere exclusivamente ao imperativo de reagir aos estereótipos racistas promovidos pelo cinema

¹⁰ Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/plataforma-online-disponibiliza-documentarios-de-cineastas-indigenas/>. Acesso em: 07 set. 2023.

hollywoodiano”, sendo essa a principal característica dos *race pictures* que foram produzidos entre 1910 e 1950. Para Fernanda Paixão, citado por FICINE:

[...] os *race pictures* aparecem como a primeira oportunidade de os negros olharem e falarem por si mesmos, através de temas caros aos afro-americanos, como casamentos inter-raciais, linchamentos, cinebiografias de afro-americanos famosos etc. Eram filmes que somente se podia assistir em cinemas para negros, e que se transformaram em uma forma importante de comunicar perspectivas desta população, que produzia, formava o elenco e assistia as obras em questão (PAIXÃO, 2013 *apud* FICINE, 2014, p. 2).

O diretor mais representativo desse período foi Oscar Micheaux (1884-1951), visto aqui na imagem 2, escritor e cineasta negro estadunidense, ele produziu mais de quarenta filmes e é considerado o primeiro negro a produzir um longa-metragem (REID, 1993, p. 11 *apud* NGANGA, 2019, p. 69).

Imagem 2 - Oscar Micheaux, 1913



Fonte: Wikipedia¹¹

Na década de 1970, surge o *Blaxploitation*, e nos filmes deste movimento o elenco era majoritariamente negro, o enredo mostrava o cotidiano da população negra, mas eram filmes contraditórios por sua maioria ter sido produzidos dentro de Hollywood, de acordo com

¹¹ Disponível em: [Oscar Micheaux - Wikipedia](#). Acesso em: 07 set. 2023.

Nganga. Todavia, os personagens dos filmes do *Blaxploitation*, segundo os críticos, reforçavam estereótipos, geralmente eram traficantes de drogas, prostitutas ou caçadores de recompensa. No entanto, o final dessas produções era marcado por mensagens de superação e fortalecimento dos sujeitos negros. (NGANGA, 2019, p. 74).

Na nossa atualidade Nganga escreve que o cinema negro nos Estados Unidos entra em uma outra fase, seus participantes são pessoas que saíram das universidades e dos movimentos sociais e que incorporam ao cinema negro novas dimensões, com “as dificuldades de ser negra, mulher e homossexual em uma sociedade racista, machista, homofóbica e patriarcal” (NGANGA, 2019, p. 78).

Portanto, através deste resumo do cinema negro nos EUA, podemos que desde o surgimento do cinema, há uma disputa de representação e representatividade, o cinema decolonial surge para ser um aporte dessa disputa.

Como escreveu Nganga pensando particularmente no cinema realizado por pessoas negras:

Falando de um modo diferente, essa modalidade de cinema ainda necessita que subjetividades negras estejam por detrás das câmeras para que haja possibilidades dos corpos, mentes e comportamentos serem libertados dos rótulos identitários que os marcam, conseqüentemente, os oprimem, pois, a partir disso será possível retratar um pouco do quão diverso e complexo é o sujeito negro, um ser pluridimensional. (NGANGA, 2019, p. 76)

No Brasil, como foi construído este cinema, qual a história referente ao cinema realizado por pessoas negras? Quais foram as dificuldades, lutas e vitórias, e mais importante, podemos falar de um cinema que realmente esteja abarcando as múltiplas subjetividades das pessoas negras? Vou tentar responder nos próximos tópicos.

2.2 O cinema negro no Brasil

Como escrevi ao falar do cinema estadunidense feito por cineastas negros nos primórdios do cinema, a questão era pensar em representação e representatividade.

No Brasil, as pessoas negras entraram inicialmente pela porta de representação, nas primeiras décadas de uma cinematografia brasileira, eram personagens secundários ou trabalhadores nas áreas de menor prestígio. No denominado cinema silencioso, as informações

sobre os afrodescendentes em filmes são quase nulas, e aparecem de forma tangencial, nos documentários ou reportagens da época, que mostram o carnaval, e nas poucas ficções que se tem acesso, os personagens negros são retratados de forma animalesca ou estereotipada (CARVALHO, 2003). Em 18 de abril de 1926, um crítico da *Cinearte*, uma revista do período silencioso, citado por Carvalho (2003), escreveu:

Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras “avis-raras” desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos que por um acaso um destes filmes vá parar no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver *technica* nelle, deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos: uma terra igual a Angola, ao Congo ou cousa que o valha. Ora vejam se até tem graça deixarem de filmar as ruas asfaltadas, os jardins, as praças, as obras de arte, etc., para nos apresentarem aos olhos, aqui, um bando de cangaceiros, ali, um mestiço vendendo garapa e um porunga, acolá, um bando de negrões se banhando num rio, e cousas deste jaez (GOMES, 1974, p. 310, *apud* Carvalho 2003, p. 176).

Ainda de acordo com Carvalho, diferentemente dos Estados Unidos onde, “[...] a invenção da linguagem cinematográfica esteve, desde o início, intrinsecamente ligada à representação dos negros e das relações raciais” (CARVALHO, 2005, p. 20), no Brasil os/as negros/as e os/as “mestiços/as” foram excluídos/as, ou seja, realizaram uma espécie de eugenia no cinema.

A partir dos anos 1940, escreve Carvalho, com o ufanismo oriundo da Era Vargas, “as representações dos negros nos filmes desse período estão intrinsecamente ligadas às demandas que cada grupo de produtores estabeleceu como estratégia para a conquista do público” (CARVALHO, 2005, p. 26). As chanchadas, gênero comum da época, foi um lugar de participação de atores e atrizes negros e negras, e levou ao estrelato o ator Grande Otelo, que ao lado de Oscarito protagonizou os principais filmes do gênero.

Nos filmes da dupla, havia referência à cultura negra na figuração, na música e na cenografia, envolvendo toda a representação como uma moldura. À parte disso, Grande Otelo sempre reclamou de não ter o mesmo tratamento que Oscarito, seja no salário, no fato de seu nome sempre aparecer em segundo lugar, de sempre servir de “escada” para o companheiro.

Mas a representação das pessoas negras na chanchada, tanto homens como mulheres, normalmente era estereotipada, com os homens sendo os malandros sambistas, cômicos, e as mulheres como empregadas curvilíneas e intrometidas. No entanto, os atores às vezes se apropriavam dos estereótipos para subverter os papéis, roubando a cena.

Um filme importante do período foi o *Também somos irmãos* (1949) dirigido por José Carlos Burle com roteiro de Alinor Azevedo, e tendo como atores principais Grande Otelo e Agnaldo Camargo. No filme, os atores interpretam dois irmãos moradores de uma favela no Rio de Janeiro, que tomam rumos distintos na vida. Enquanto Renato (Agnaldo Camargo) estuda para ser Bacharel em Direito, Miro (Grande Otelo) escolhe a marginalidade. O filme é um melodrama, comum a época. De acordo com Laperla, citando Stam, o filme discute de forma corajosa temas tabus como o racismo e a discriminação (STAM, 2008, p. 149 *apud* LAPERA 2015, p. 122), além de mostrar uma solidariedade racialmente motivada, indo ao encontro dos movimentos negros da época e da discussão do mito da democracia racial. No entanto, em seu final apela para uma integração das massas negras ao capitalismo “à brasileira”.

O filme não foi um sucesso de bilheteria, apesar de ter sido considerado o melhor filme nacional de 1949, de acordo com Carvalho (2015), citando um comentário do diretor; o desconforto causado aos brancos diante das denúncias de racismo e a baixa politização do público negro no período, não alavancaram prestígio ao filme.

Imagem 3 – Capa do DVD “Também somos irmãos”



Fonte: Filmow¹²

Outra artista ilustre desse período foi a atriz Ruth de Souza, (1917-2019). Ela começou sua carreira aos 17 anos, no Teatro Experimental do Negro (TEN), criado por Abdias Nascimento. O seu primeiro trabalho foi na primeira montagem independente do grupo, a peça

¹² Disponível em : [Também Somos Irmãos - 1949 | Filmow](https://www.filmow.com.br/filme/tambem-somos-irmaos-1949). Acesso em 07 set. 2023.

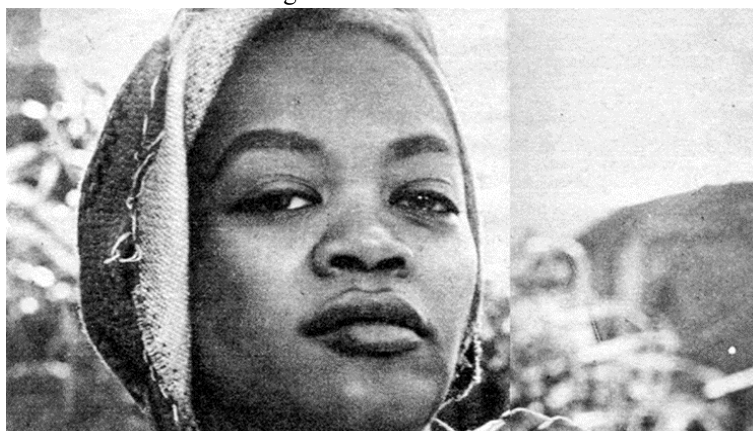
O Imperador Jones, de Eugene O'Neill. Em 1950 ganhou uma bolsa para estudar na Fundação Rockefeller. Nos Estados Unidos, estudou teatro no *Karamu House* em Cleveland, Ohio; além de atuar em peças, trabalhou como assistente de direção, contrarregra e diretora de palco. Passou dois meses na *American National Theater Academy*, em Nova York, e estagiou por dois meses na Harvard University.

A estreia de Ruth no cinema ocorreu nos filmes da companhia Atlântida. Em 1951 passou a integrar o elenco permanente da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. No entanto, toda a sua experiência e seu notório talento nunca fizeram dela uma protagonista, seja no cinema ou nas novelas, das quais mais tarde iria participar. Seus papéis eram sempre secundários e estereotipados: a criada solteirona, a agregada, seres sem história e sem família, dentro da regra dos estereótipos criados para os afrodescendentes na televisão. Na imagem 4, é possível ver a atriz com um olhar que parece desafiar o mundo, sendo uma foto de domínio público, não foi possível saber se foi retirada de algum filme.

Carvalho (2005) transcreve uma declaração de Ruth de Souza utilizada aqui para exemplificar o lugar dado aos atores negros, mas também suas formas de agência:

[...] se for juntar todos os papéis que fiz no cinema não sei, dá duas horas de projeção. [...] Conquistei muitas coisas na minha carreira sem me preocupar se o papel era pequeno ou grande. Não importa o trabalho que vou fazer. Todo filme, toda peça, toda novela que faço, pode ter o elenco que for, mas aquele trabalho é meu. A peça é minha! Estou fazendo a minha peça! A minha novela! (SOUZA *apud* CARVALHO, 2005, p. 39).

Imagem 4 - Ruth de Souza



Fonte: Observatório Terceiro Setor¹³

¹³ Disponível em: [Ruth de Souza: a atriz que revolucionou o teatro e o cinema brasileiro \(observatorio3setor.org.br\)](http://observatorio3setor.org.br). Acesso 07 set. 2023

Ainda nas décadas de 1940 e 1950, houve dois cineastas negros - José Rodrigues Cajado Filho (1912-1966) dirigiu principalmente chanchadas. Carvalho questiona: “[...] o fato de Cajado ser negro teve alguma influência nos filmes que trabalhou, principalmente como diretor? Aqui nos deparamos com um problema de difícil superação uma vez que os filmes estão desaparecidos” (CARVALHO, 2005, p. 56). Haroldo Costa (nascido em 1930 e ainda vivo), iniciou a trajetória artística no TEN e depois montou a sua própria companhia de teatro. O grupo faz sucesso no Brasil e no exterior, com a companhia denominada *Brasilianas*, fazendo com que Costa tenha conhecido muitos intelectuais da época, o que ajudou a abrir portas. Foi jornalista, compositor, dirigiu musicais e escreveu livros sobre a história do carnaval e do samba, e continua na ativa em 2022. Em 1957 foi convidado para trabalhar em um projeto de filme; montou com outros uma produtora, a CineClan, e, por falta de diretor, acabou ele mesmo dirigindo o filme, que teve o título *Pista de Grama* (1958). Haroldo Costa, quando indagado sobre a questão racial do filme, afirma: “No meu filme a questão racial aparece e aparece mal. Porque dentro da ideologia ou formato de cinema que se fazia na época, e que era o que eu via, no meu filme a única personagem negra é a empregada.” (COSTA *apud* CARVALHO, 2005, p. 66).

A partir da década de 1950, a esquerda, a *Nouvelle Vague* francesa e o Neorrealismo italiano influenciariam o movimento brasileiro denominado Cinema Novo, que proporcionaria filmes com temáticas que buscavam expressar mais profundamente a realidade do povo. Nelson Pereira dos Santos, com os filmes *Rio 40 Graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), foi o grande precursor e sua temática já trazia as pessoas negras como personagens principais.

Sobre o Cinema Novo, Carvalho argumenta:

Embora tenha passado em brancas nuvens para a maioria dos analistas, a representação do negro esteve no centro das revisões críticas, invenções e demarcações de fronteira que deram origem ao cinema novo. O negro e aspectos da sua cultura e história, aparecem retratados na maioria dos filmes dessa primeira fase do movimento cuja temática é, basicamente, o nordeste seco e distante, o litoral e a favela (CARVALHO, 2005, p. 68).

Apesar da inovação de colocar como personagens pessoas que estavam à margem da sociedade, em nossa atualidade são tecidas várias críticas à forma como os cinemanovistas trabalhavam com os personagens negros, como mostrarei abaixo. Mas, antes, trago uma questão pertinente ao tema da dissertação, ainda falando de representação e representatividade no Cinema Novo, que é sobre a negligência à luta das mulheres.

De acordo com Veiga (2013), o cinema novo era coisa de “machos raçudos” (reproduzindo as palavras do próprio Glauber Rocha em sua admiração pelo cinema cubano) e as mulheres estavam no Cinema Novo “como atrizes, personagens e algumas poucas profissionais técnicas” (VEIGA, 2013, p. 101), mas não como cineastas nem protagonistas das narrativas.

Alguns estudiosos do cinema afirmam que, na realidade, as representações no Cinema Novo das pessoas negras nunca deixaram de ser estereotipadas, pois, como bem escreve Janaina Oliveira, “[...] ainda que fundamental para a transformação nos modos que negros e negras eram retratados no cinema, o foco ainda não era o combate às representações racistas que tradicionalmente marcavam a presença negra nos filmes.” (OLIVEIRA, 2016, p. 1 *apud* COSTA, 2020, p. 32). Janaina Oliveira, em outro, texto escreve que apesar dos filmes do cinema novo serem inovadores, a cultura negra é tratada como homogênea, os cinemanovistas não se preocuparam em mostrar a pluralidade das manifestações culturais da negritude. (OLIVEIRA, 2016, p. 45). E fazendo eco às questões levantadas, escreve Stam:

A abordagem dos estereótipos e distorções, comporta uma série de armadilhas de um ponto de vista teórico-metodológico. A preocupação exclusivamente com as imagens, sejam elas positivas ou negativas, pode levar a uma espécie de *essencialismo*, uma vez que as críticas menos sutis reduzem uma variedade complexa de representações a um conjunto limitado de fórmulas reificadas. Tais simplificações reducionistas correm o risco de reproduzir o próprio racismo que deveriam combater. (STAM, 2011, p. 303)

Mas foi de dentro do Cinema Novo que saíram os primeiros diretores negros que pensaram na questão negra: Zózimo Bulbul, Valdir Onofre e Antônio Pitanga. Os três começaram como atores e/ou assistentes e, com exceção de Zózimo Bulbul, os outros não tiveram uma produção contínua como diretores, mas foram um marco para o pensar um cinema negro realizado por pessoas negras.

Abro parênteses para tratar da trajetória de Zózimo Bulbul. Ele é considerado o grande influenciador das gerações futuras. Zózimo Bulbul, pseudônimo de Jorge Silva, nasceu no Rio de Janeiro em 1937 e morreu na mesma cidade em 2013. Iniciou sua carreira no CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE na década de 1960. Seu início no cinema ocorreu em 1962, como ator, no segmento “Pedreira de São Diego”, de Leon Hirszman, que integra o filme *Cinco vezes favela* (Vários, 1962). Em 1974 dirige seu primeiro filme, *Alma no Olho*, um curta de 11 minutos que é considerado um legado importante para a história do Cinema Negro (COSTA, 2020). Em 2007, Zózimo fundou o Cine Afro Carioca, no qual desenvolveu trabalhos que se tornaram referência para a cinematografia negra (COSTA, 2020).

Imagem 5: Zózimo Bulbul – 1988



Fonte: Tela Viva¹⁴

Sua imagem por trás da câmera traduz esse momento de apropriação e de uma incipiente reviravolta nos papéis para pessoas negras na produção filmica.

Voltando ao cinema da década de 1960, quando o Brasil estava no período mais duro da ditadura civil-militar foi criada, em 1969, a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), órgão federal de incentivo ao cinema nacional que passou a financiar a maioria dos filmes nacionais. A Embrafilme chegou até a década de 1990, quando o modelo de produção para o qual foi criada já mostrava sinais de esgotamento. O governo Collor (1990-1992) deu o “tiro de misericórdia”, extinguindo não só a Embrafilme, como a Fundação do Cinema brasileiro (FCB)¹⁵ e o Concine¹⁶ (Oricchio, 2003). Naquele momento, o cinema brasileiro ficaria literalmente à deriva.

Oricchio relata que durante o período de desvalor do cinema, foram lançados alguns títulos, como os que já estavam na fase final de lançamento, outros se fizeram em condições primárias, ou foram mal lançados. (ORICCHIO, 2003, p. 26)

¹⁴ Disponível em : [Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul completa 15 anos e realiza mostra de filmes em outubro | TELA VIVA News](#) Acesso em: 07 set. 2023

¹⁵ A Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), criada pelo Decreto Federal 77.299, de 16 de março de 1976, tinha como objetivo fomentar a produção cinematográfica nacional e promover a integração programática, econômica e financeira das atividades governamentais relacionadas à indústria cinematográfica e videofonográfica. A FCB foi uma das instituições ligadas ao Ministério da Educação e Cultura (MEC).

¹⁶ O Concine foi criado pelo Decreto Federal 77.299, de 16 de março de 1976. Tinha como objetivo assessorar o Ministério da Educação e Cultura na formulação de políticas para o cinema brasileiro, bem como normatizar e fiscalizar as atividades cinematográficas no país, mais tarde discriminadas como produção, reprodução, comercialização, venda, locação, permuta, exibição, importação e exportação de obras cinematográficas.

O cinema saiu da fase de “UTI”, no meio daquela década, com as leis de incentivo à cultura, como a Lei Rouanet¹⁷ e a Lei do Audiovisual¹⁸, que permitiram que o cinema renascesse das cinzas; esse período, que se inicia em 1995 e acaba em 2002, foi denominado Cinema da Retomada, e tem como marco o filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995).

Falando do Cinema da Retomada, Carvalho e Domingues (2018) escrevem:

Uma das características do cinema da retomada é a diversidade na estética, na linguagem e no modo de realização dos filmes. As produções acenam para a multiplicidade de narrativas e pluralidade temática, dedicadas amiúde a explorar os diferentes nichos de mercado cinematográfico nacional. Pragmática ou de estilo *pop*, as novas produções apresentavam uma proposta de sétima arte comprometida, sobretudo com o espetáculo e as regras do mercado, sem preocupação de investir no experimentalismo nem contestar o *establishment*. (CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p. 2).

A euforia da retomada, que implicava não só no aumento de novas produções, como também da distribuição e exibição inclusive em mercado internacional, alterou muito pouco as tradicionais representações e participações das pessoas negras no cinema nacional. Devido a isso, afrodescendentes que participavam em alguma área das mídias no Brasil (cinema, televisão) reuniram-se e realizaram seminários, encontros, congressos etc. para pressionar o poder público, o que teve como resultado a criação de cotas raciais, representação na justiça e mobilização para sensibilizar a opinião pública, e, mesmo não alterando diretamente a configuração de como se davam as representações nas mídias, essa mobilização colocou no imaginário social as reivindicações.

Em 1999 Jefferson De e Daniel Santiago organizaram o 1º Encontro de Realizadores e Técnicos Negros, no Museu da Imagem e do Som (MIS/SP), quando se pensou na possibilidade de se criar um cinema negro. Advindo deste encontro, em 23 de agosto de 2000, entra em cena o Dogma Feijoad – Mostra da Diversidade Negra, no 11º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo. Em sua abertura se deu um debate sobre a “imagem do negro” no cinema nacional, seguido de exibição de filmes de realizadores negros. Jefferson De aproveitou o ensejo para lançar o manifesto que pautava o Dogma Feijoad – *Gênese do Cinema Negro Brasileiro*, que trazia sete exigências:

¹⁷ Lei Rouanet – Lei 8.313, de 1991.

¹⁸ Lei do Audiovisual – Lei 8.685, de 1993.

1. O filme tem que ser redigido por realizador negro brasileiro;
2. O protagonista deve ser negro;
3. A temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira;
4. O filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes;
5. Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos;
6. O roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro;
7. Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados.

(CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p. 4)

Mantendo a mesma linha, em 2001, no V Festival de Cinema de Recife foi lançado o *Manifesto de Recife*. Este documento exigia:

1. A criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial;
2. A ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores, e roteiristas afrodescendentes;
3. A criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira. (CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p. 7)

No entanto, por mais urgentes e necessárias que as pautas de ambos os manifestos fossem, houve uma questão que não foi sequer mencionada e a exemplifico com a análise da imagem abaixo:

Imagem 6 -Integrantes do Cinema Feijoada



Fonte: CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p. 7.

A imagem foi copiada do artigo “Dogma Feijoadá, a invenção do cinema negro brasileiro”, de Noel dos Santos Carvalho e Petrônio Domingues, escrito em 2018. Da esquerda para direita estão Ari Candido, Billy Castilho, Daniel Santiago, Jefferson De, Noel Carvalho, Rogério de Moura e Zózimo Bulbul, e estava no site Cinema Feijoadá, que ficou no ar entre 2000 e 2004. Neste ponto, faço uma pergunta a você que me lê: o que está faltando nessa imagem? Ela reforça a ausência de mulheres negras cineastas, mesmo quando a cinematografia negra está em pauta.

2.3 Os caminhos se encontram: cinema, gênero e raça

Direi que este é o tópico mais crucial desta dissertação, veja bem, não disse o mais importante, pois todos são importantes e necessário para eu chegar, ou não, onde pretendo, mas é aqui que as minhas categorias se encontram, a ver: cinema, gênero e raça, uma encruzilhada, o que me remete ao seguinte trecho de um texto de Luís Rufino: “As encruzilhadas são campos de possibilidades, tempo/espço de potência, onde todas as opções se atravessam, dialogam, se entroncam, se contaminam” (RUFINO, 2016, p.3).

É aqui que vou colocar as minhas categorias para conversar, início no subtópico 2.3.1, onde traço uma breve história das mulheres no cinema; no 2.3.2 Discuto representação e representatividade com Teoria Feminista do Cinema; o subtópico 2.3.3 é usando para analisar como está distribuída a indústria cinematográfica brasileira com as informações obtidas através da base de dados do OCA, e por fim, no 2.3.4 é onde efetivamente reúno as categorias e tento responder: Onde estão as cineastas negras?

2.3.1 Uma breve história das mulheres no cinema

A história do cinema pode ser dividida em antes e depois da entrada do som sincrônico à fala. De todo modo, vale salientar que se tratava de um cinema dispendioso tecnicamente, realizado por mulheres brancas. Foi no cinema denominado silencioso que as/os cineastas criaram a maioria das técnicas que até hoje fazem parte da confecção de um filme. Como escreveu Flávia Cesarino Costa no texto *As Ruidosas mulheres do Cinema silencioso*: “Quando se trata de mulheres diretoras, houve enorme heterogeneidade, seja de estilos, seja nas diversas

formas de produzir filmes. Muitas delas inovaram e desafiaram as técnicas existentes, na enorme diversidade de filmes que elas fizeram”. (Costa, 2019, p. 21)

E para explicar a liberdade que as mulheres tiveram neste primórdio cinematográfico, transcrevo um trecho de Jane Gaines (GAINES, 2002, p. 105-106), citado por Costa:

Ninguém sabia que o cinema iria se tornar um grande negócio. Essa não era ainda uma indústria significativa e com tão poucas coisas em jogo (tão pouco poder, tão pouco capital) muito podia ser concedido às mulheres. O campo estava vazio e elas puderam entrar com relativa facilidade. (GAINES *apud* COSTA, 2019, p. 21)

O sumiço das mulheres a partir da década de 1920, é explicado pela percepção do potencial financeiro do cinema, e a o alcance que ele tinha/tem, as mulheres não seriam adequadas para assumir as “sutilezas” do ramo, logo elas ficariam restritas a algumas outras atividades como argumento, roteiro, montagem e vestuário, atividades consideradas “mais femininas” (COSTA, 2019).

Citando algumas delas, como Alice Guy-Blanchè (1873-1968), que é até os nossos dias uma das poucas mulheres a ter tido um estúdio de cinema, Lois Weber (1879-1939), que foi uma das cineastas mais bem pagas do período de 1918, entre homens e mulheres, nos Estados Unidos (COUSINS, 2013, p. 82); Dorothy Arzner (1897-1979), que foi a criadora do *boom mic*¹⁹; são apenas algumas das mulheres, entre as várias dentro e fora dos Estados Unidos.

Voltando os olhos para o Brasil, de acordo com Luciana Corrêa de Araújo (2017), durante todo o período silencioso houve uma única mulher diretora, Cléo de Verberena, que dirigiu um único filme: *O Dominó Preto*, em 1931. Cléo de Verberena foi o nome artístico escolhido por Jacyra Martins Silveira, nascida no município de Amparo/SP no ano de 1909, e o seu único filme só foi possível de ser realizado com ajuda financeira do marido. Infelizmente o filme perdeu-se e todas as referências sobre ele vêm de reportagens da época.

Entre as décadas 1920 e 1950 aparece cineastas como Carmen Santos, pseudônimo da portuguesa radicada no Brasil Maria do Carmo Santos Gonçalves, que foi atriz, diretora, produtora e roteirista, Gilda de Abreu que foi cineasta, atriz, roteirista e empresária e que junto

¹⁹ O microfone conhecido como *boom microphone*, *boom mic* ou apenas *boom*, é um microfone direcional que entra geralmente por cima da cena que está sendo rodada, por meio de um cabo longo ou equipamentos mais modernos, captando o som das falas de atrizes e atores, sem ser visualmente percebido.

com seu marido Vicente Celestino, realizaram um dos maiores sucesso da época o filme *O Ébrio* (1946), baseado na famosa canção de seu marido, que também atuou.

Contudo, está dissertação é sobre cineastas negras, então fui em busca da participação delas nesse período inicial do cinema, mas, se atualmente informações sobre as cineastas branca dos primeiros anos são um pouco mais abundantes graças a pesquisas e estudos recentes, ainda existe muita dificuldade com relação às cineastas negras. Em páginas de site dos Estados Unidos, é possível encontrar alguns nomes, como de como Tressie Souders e Maria P. Williams, mas quase nenhuma informação sobre elas. No entanto, graças a Alice Walker, o nome de Zora Neale Hurston (1891-1960) tem se tornado mais conhecido.

Imagem 7 - Zora Neale Hurston



Fonte: Columbia²⁰

Walker ouviu falar pela primeira vez em Hurston nas aulas literatura negra ministrada pela poeta Margaret Walker na Universidade Estadual da Jackson, mas de acordo com ela “nomes adicionados como nota de rodapé verbais, à ilustre lista masculina paralela” (WALKER, 2021). O encontro só foi aprofundado quando, ao necessitar de textos que falassem sobre práticas de vodu entre pessoas negras moradoras da zona rural do Sul dos Estados Unidos

²⁰ Disponível em [Zora Neale Hurston – Women Film Pioneers Project \(columbia.edu\)](https://www.columbia.edu/~lhp212/ZoraNealeHurston.html) Acesso em: 07 Set. 2023

nos anos de 1930 (WALKER, 2021), Alice Walker encontrou o livro *Mules and Men*, de Hurston, a partir daí o interesse foi tanto que a autora passou a pesquisar a vida da Hurston; visitou o local onde ela nasceu, também seu túmulo, e entrevistou parentes, trazendo ao público o nome dessa intelectual invisibilizada. Patrícia Hills Collins cita também Zora como uma acadêmica que ousou desafiar o academicismo: “poucas são capazes de desafiar as normas dominantes e aderir explicitamente à epistemologia feminista negra. Zora Neale Hurston foi uma delas” (COLLINS, 2018, p. 177)

De acordo com Débora Wobeto (2020), Zora Neale Hurston nasceu na zona rural dos Estados Unidos, antropóloga formada, estudou na Howard University, instituição historicamente destinada a negros e depois pelo Barnard College, onde foi orientada por Franz Boas, sendo a primeira mulher negra formada pela instituição.

Seus filmes estão na Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos e fazem parte do acervo intitulado *Margareth Mead Audiovisual Collection* e até onde se sabe, em sua época, não chegaram a serem exibidos em público, no entanto, o interesse despertado pela obra da cineasta e antropóloga levou ao restauro de seus filmes pela distribuidora especializada Kino Lober e a inclusão na série documental *Pioneers of African-American Cinema* (2015).

Os filmes realizados por Hurston podem ser classificados como documentários de cunho antropológico e trata “dos registros sobre as comunidades rurais afro-americanas, compondo o referencial que embasou seus livros, peças de teatro e concertos” (WOBETO, 2020, p. 569).

Mas e as mulheres negras cineastas brasileiras, onde estão? Qual foi considerada a primeira? Vou falar sobre isso mais adiante e com mais detalhes.

E para concluir o subtópico, observo que as mulheres brancas não sumiram totalmente da indústria cinematográfica, mas foram poucas as que conseguiram quebrar a barreira imposta pelo machismo. Uma das mais emblemática, de antes da década de 1970 - que é quando as mulheres vão discutir em volumes amplificados a sua falta de representação e representatividade na indústria -, foi a belga radicada na França, Agnès Varda (1928-2019), cujo primeiro filme foi feito em 1955; e foi ela que me levou e me apaixonar por documentários.

Mas o que tem a década de 1970 e o “cinema de mulheres”? É sobre isso que irei falar no próximo subtópico.

2.3.2 Representação e representatividade: a teoria feminista do cinema

As primeiras discussões sobre a Teoria Feminista do Cinema, surgem nos festivais de cinema de mulheres que ocorreram em Nova York e Edimburgo em 1972, mas no início de 1970 já havia alguns textos falando do tema (STAM, 2011). A teoria tinha como meta uma crítica ao machismo que até hoje impera na indústria cinematográfica, e a conscientização e denúncia da imagem midiática da mulher, principalmente as negativas, pois as mulheres eram representadas em papéis marcados como *vamps*, prostitutas, interesseiras, mães, professoras e outros estereótipos. O machismo cinematográfico é mostrado tão multiforme como o real, pois envolvia tanto a idealização de mulheres moralmente superiores, quanto a sua inferiorização como castradoras e assexuadas.

De acordo com Kamita, um dos principais objetivo da teoria feminista seria:

Estabelecer um percurso histórico da presença da mulher no cinema e desconstruir os fundamentos que encaminham diferentes possibilidades de interpretação dos filmes. Oferecer uma nova visão sobre a linguagem cinematográfica e uma forma de subverter as bases nas quais se sustenta historicamente o cinema. (KAMITA, 2017, p. 1394)

A teoria feminista parte do princípio de que a imagem das mulheres mostrada nas telas do cinema foi construída para atender o olhar do homem, sendo o significante do outro masculino, partido de termos como voyeurismo, fetichismo narcisismo, e reelaborando e adaptando o amálgama preexistente do marxismo, semiótica e psicanálise, empregadas pelos críticos anteriores (geralmente homens) (STAM, 2011, p.195) e tendo como principal teórica Laura Mulvey, e o seu emblemático texto “Prazer visual e cinema narrativo” (1975), a teoria que (re)construir a imagem da mulher a partir da visão da mulher.

Um ponto importante para Mulvey é a questão do olhar, pois segundo ela “É o lugar do olhar e a possibilidade de variá-lo e de expô-lo que define o cinema”. (MULVEY, 1975, p. 452) Ela vai definir três diferentes tipos de “olhares”, o criado pela câmera, os olhares trocados pelos personagens e finalmente o do espectador, que, por sua teoria, é levado voyeuristicamente a se identificar com o olhar masculino lançado sobre a mulher. Logo, a mulher é o sujeito passivo, que recebe o olhar masculino ativo, e é o olhar ativo que constrói a narrativa (subjetividade), e foi esta ideia de total passividade de mulher que levou o texto a ser criticado, pois não levava em consideração a capacidade de subversão ou da sabotagem que a mulher poderia ter.

Levantou-se a questão da (re)tomada da câmera, de filmes que fossem realizados através e pelo olhar das mulheres. No entanto, o cinema hollywoodiano, que é a principal referência destes estudos, com sua narrativa clássica que enfatiza o papel normativo das mulheres e pune as que fogem à regra, talvez não seja a melhor referência. Por conta disso, E. Ann Kaplan, no livro *A Mulher e o Cinema* escreve: “As mulheres foram forçadas a desenvolver uma semiótica do cinema que pudesse incluir uma teoria de referência, já que a opressão da formação social nos é impingida diariamente” (KAPLAN, 1995, p. 127), e ela toma como referência para sua discussão três grandes grupos de filmes: o cinema de vanguarda experimental e formalista, o documentário realista e sociológico e o cinema (político) da teoria de vanguarda.

Kamita (2017), ao falar do posicionamento da mulher atrás da câmera com a intenção de subverter as bases do cinema tradicional, diz que as mulheres constroem um “contra-cinema”, pois estabelecem outras formas diversas de ser mulher e de pensar as relações de gênero. Mas o contra-cinema tinha suas críticas, como Veiga observa em sua leitura de Smelik:

O contra-cinema representou apenas uma pequena fração dos filmes dirigidos por mulheres a partir de meados dos anos 1970 e que o público era restrito. O cinema experimental era supervalorizado por seu poder subversivo, enquanto o cinema realista das mulheres era supercrítico por seu ilusionismo (SMELIK, 1999, p. 356 *apud* VEIGA, 2019, p. 266).

Outra crítica citada por Veiga (2019) veio do lado britânico; Clare Johnston inaugurou a discussão com o texto “Women’s cinema as counter-cinema” (1973), em que afirma que não eram suficientes filmes protagonizados por mulheres discutindo as opressões, e nem a análise das “imagens das mulheres”, mas pensar em um cinema que rompesse com o efeito de realidade do mesmo, colocando em cena todo o aparato cinematográfico e assim, denunciando a construção que era o filme (VEIGA, 2019). De Lauretis, também citada por Ana Veiga (2019), argumenta que a exposição do processo quebraria a unidade estética e faria o público espectador olhar para os meios de produção de significados.

Veiga também discute a diferença entre “filmes de mulheres” e “cinema de mulheres”. Sendo que os primeiros, a respeito de mulheres, podem ser realizados por homens, mas que muitas vezes não levam em consideração as temáticas levantadas pelo movimento feminista; já o outro, “cinema de mulheres”, dirigidos por elas, seria mais representativo do movimento. No entanto, o fato de ser uma mulher por trás da câmera não garante o engajamento para fazer filmes que valorizem e revertam a situação das mulheres no cinema e na sociedade. “Para isso

o que importa é uma autoconsciência, uma sensibilidade das cineastas nesse aspecto”. (VEIGA, 2019, p. 269)

Mas, para este trabalho, a principal crítica à teoria é a sua centralidade na dicotomia mulher/homem e na ideia de uma mulher universal. Ceíça Ferreira, ao discutir os limites da teoria feminista do cinema, diz: “Ao centrar-se numa perspectiva geral, a teoria feminista do cinema mostra-se incapaz de lidar com a história e a experiência das mulheres como sujeitos históricos.” (FERREIRA, 2018, p. 6) A compreensão do regime escravista possibilitaria, de acordo com a autora, indagar, por exemplo, a posição do personagem masculino negro como superior à personagem feminina negra, mas que não lhe permite a posição de controle ocupada pelo homem branco, o sujeito do olhar e da ação.

Logo, precisamos falar da relação entre gênero e raça no cinema. Uma teórica que pensou nesta imbricação, foi Teresa De Lauretis, que no texto “A Tecnologia do Gênero” vai dizer que, ao definirmos gênero como “diferença sexual”, ficamos restritos à ideia de “a mulher como a diferença do homem, com ambos universalizados: ou a mulher como diferença pura e simples e igualmente universalizada” (DE LAURETIS, 1994, p. 207), o que dificultaria pensar nas diferenças entre mulheres ou “as diferenças nas mulheres” e que não podem ser entendidas como diferenças sexuais. Ao falar sobre a constituição de subjetividades das sujeitas/sujeitos, a autora descreve:

Um sujeito constituído no gênero sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito “engendrado” não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e de contraditório em vez de simplesmente dividido. (DE LAURETIS, 1994, p. 208)

Para engendrar esses sujeitos/sujeitas, De Lauretis diz que são usadas as Tecnologias de Gênero, e o cinema seria uma delas: “[...] o gênero, como representação e como autorrepresentação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana.” (DE LAURETIS, 1994, p. 208).

Podemos ampliar esta representação e autorrepresentação para a raça, fazendo do cinema uma tecnologia da raça. Quem discute este potencial do cinema e o âmbito da espectadorialidade a teórica bell hooks, no ensaio “O olhar opositor: mulheres negras espectadoras”; nele, ela diz:

A crítica de cinema feminista dominante de modo algum reconhece a experiência das espectadoras negras. Sequer considera a possibilidade de que mulheres possam construir um olhar opositor através de entendimento e da consciência das políticas raciais e do racismo. A teoria feminista do cinema baseado numa moldura psicanalítica a-histórica que privilegia a diferença sexual suprime ativamente o reconhecimento da raça, reencenando e espelhando o apagamento de feminilidade negra realizado pelos filmes [...]. (HOOKS, 2019, p. 192)

Ao discutir sobre a teoria feminista do cinema, hooks argumenta que não vê a supressão da mulher negra apenas como um gesto de racismo, mas da teoria ter sido forjada em torno de uma mulher totalizante que reafirma e reforça o patriarcado. Ao criar um conceito de “Mulher”, exclui-se os conceitos sócio-históricos específicos entre mulheres que as diferenciam, logo, a teoria feminista do cinema deveria repensar o seu foco de raça e representação, pois: “Mesmo quando a representação das mulheres negras está presente nos filmes, nossos corpos e seres estão lá para servir - aprimorar e manter as mulheres brancas como objeto do olhar falocêntrico”. (HOOKS, 2019, p. 188)

Fazendo um breve resumo do que foi discutido aqui, a teoria feminista do cinema, tem importância para se pensar a representação, que aqui está relacionada a imagem, aquilo que é mostrado, e se as mulheres brancas reclamavam das formas destas representações, as mulheres negras denunciavam que nem mesmo eram vistas.

Outro ponto da teoria do cinema é a representatividade na indústria, já que dirigir filmes é até hoje considerado a profissão mais importante do fazer cinematográfico, sabemos que apesar das mudanças terem ocorrido, ainda é muito difícil para as mulheres alcançarem este patamar. Novamente, se para as mulheres brancas é um caminho aberto a terçado, para as mulheres negras os cipós que barram esse caminho são bem mais duros.

Cito aqui um trecho da entrevista de Renata Martins, diretora do curta *Aquém das Nuvens*, dado ao site Wift Brasil (s.d), transcrito por Souza e Ferreira e que exemplifica o que foi escrito acima

É importante que as mulheres brancas entendam que as demandas são diferentes e que, se há uma construção do feminino em relação a elas, sobre nós, mulheres negras, sequer tivemos direito a construir [isso], e aos olhos do público é como se fossemos uma “coisa”, muitas vezes sem voz, sem sentimentos, sem humanidade. Dessa forma, se as mulheres brancas produzem pouco, nós mulheres negras produzimos quase nada. Não digo isso como se fosse uma competição “quem sofre mais” e sim, para que possamos ter os mesmos espaços e representação a partir de nosso lugar de falar (MARTINS *apud* FERREIRA; SOUZA, 2017, p. 178).

E especificamente no Brasil, como está a representatividade, as mulheres têm conseguido espaços? Como é a relação entre cineastas homens e cineastas mulheres? Vou discutir abaixo como está a indústria cinematográfica brasileira para as mulheres

2.3.3 Uma questão de gênero e raça pelos dados da ANCINE

Pensando na questão da representatividade, vou em busca de informações na base de dados oriunda do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA)²¹, um site vinculado à ANCINE²² que compartilha informações sobre os filmes cadastrados na plataforma. Os dados brutos me dão pouca informação sobre gênero e raça, mas encontro um relatório denominado “Participação pôr gênero e raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual”, lançado em 18 de julho de 2023. Fiz um resumo do relatório, focando apenas no que interessa ao meu trabalho, ou seja: mulheres diretoras negras. Os gráficos apresentados foram retirados do relatório utilizando a tecla *printscreen*.

De acordo com o relatório, para elaboração das informações foi utilizado os dados de mercado de trabalho formal do setor audiovisual através da Relação Anual de Informações Sociais - RAIS²³, e as informações do segmento audiovisual, foi utilizada metodologia adotada pela ANCINE no “Estudo sobre Emprego no Setor Audiovisual. Ano base 2019”.

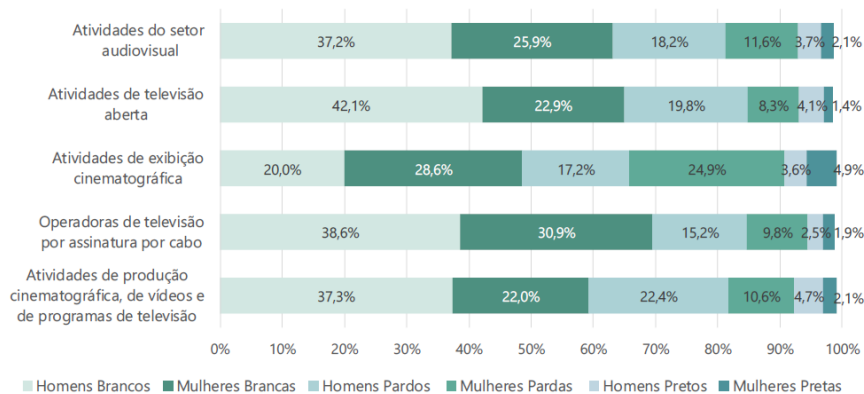
²¹ Disponível em <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema-> Acesso em 28 ago 2022.

²² Agência Nacional do cinema (ANCINE), é uma agência reguladora de governo federal, cujo objetivo é fomentar, regular e fiscalizar a indústria cinematográfica e videofonográfica nacional.

²³ A RAIS é um instrumento de coleta de dados, que tem por objetivos “suprir as necessidades de controle da atividade trabalhista no País, prover dados para a elaboração de estatísticas do trabalho e disponibilizar informações do mercado de trabalho às entidades governamentais”. Fonte: <http://www.rais.gov.br/sitio/sobre.jsf>, Acesso em 01 nov 2023

Imagem 8 – Tabela retirada do relatório “Participação por gênero e raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual”

Figura 7 - Participação por sexo e raça ou cor nos registros de emprego, segundo atividades do setor audiovisual selecionadas – 2011 a 2021



Fonte: [Estudo genero e raca no setor audiovisual.pdf \(www.gov.br\)](https://www.gov.br/estudo-genero-e-raca-no-setor-audiovisual/pdf/p.15) p.15

Essa primeira tabela, que foi retirado de relatório, está centrada nos empregos formais oferecidos no setor audiovisual, independente da área, mas nela já é possível perceber que as mulheres pretas participam com menos de 3% em das atividades, e apenas somando com as mulheres que se declaram pardas pode-se chegar em um percentual maior que 10%, enquanto as mulheres brancas possuem uma participação bem maior.

No quesito “Participação feminina nas obras audiovisuais exibidas no Cinema e na TV Paga”, ou seja, as obras de grande vulto que efetivamente tiveram exibição em salas de cinemas ou em tv paga, e que obviamente contribui para um maior alcance de público, coloco na integra o texto do relatório, que mostra que informações sobre raça não é uma preocupação das tabelas:

O objetivo desta seção é analisar a participação feminina em produções audiovisuais destinadas às salas de cinema e à TV paga, avaliando a presença das mulheres em diferentes funções técnicas. Os gráficos e tabelas elaborados, ao contemplar títulos nacionais exibidos nesses segmentos, nos últimos anos, buscam traçar um perfil do que chega às telas sob a perspectiva de gênero.

Para tanto, o conjunto de dados analisado compreende as listagens de obras disponíveis no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), com recorte direcionado aos longas-metragens brasileiros exibidos no cinema e aos títulos nacionais de espaço qualificado veiculados na TV Paga, no período de 2018 a 2021. A esse conjunto, foram agregados dados de equipe técnica (direção, direção de arte, fotografia, produção executiva e roteiro) e gênero (masculino e feminino), extraídos do Certificado de Produto Brasileiro (CPB) de cada obra quando disponíveis. Aqui, deve-se acrescentar que, desde 2019, a identificação do gênero dos integrantes das equipes é a mesma cadastrada na base da Receita Federal do Brasil (RFB), não sendo, assim, uma informação declaratória. Cabe, dessa forma, sinalizar a limitação do estudo em contemplar outras identidades de gênero não disponíveis nas bases empregadas.

Além disso, não há informação sobre a raça dos profissionais das equipes técnicas nas bases de dados utilizadas, o que impediu a realização de análises interseccionais nesta parte do estudo. (OCA, 2023, p. 28)

Mas felizmente, essa falta de informação muda quando o relatório analisa as informações oriunda das chamadas públicas do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) ²⁴, pois, a partir de 2018, as chamadas públicas incorporaram o sistema de cotas, obrigando o preenchimento de informações de gênero e raça do diretor principal e do roteirista principal.

Antes de passar para a discussão dos dados da FSA, vou contextualizar a ANCINE e a FSA e a diferença nas bases de dados. A ANCINE é um órgão regulador do governo federal, ou seja, ela fiscaliza o desdobramento dos tramites e o processo de realização de projetos, projetos esses que podem ou não serem financiado por mecanismo de incentivo fiscal, como Lei Rouanet ou Leio do Audiovisual, já o FSA é um fundo gerido pela ANCINE e que tem como principal fonte o CONDECINE²⁵ e que promove editais públicos. Ou seja, as informações do FSA são de editais públicos da ANCINE e suas tabelas não estão contidas nas tabelas que a ANCINE utiliza para acompanhar o cinema nacional.

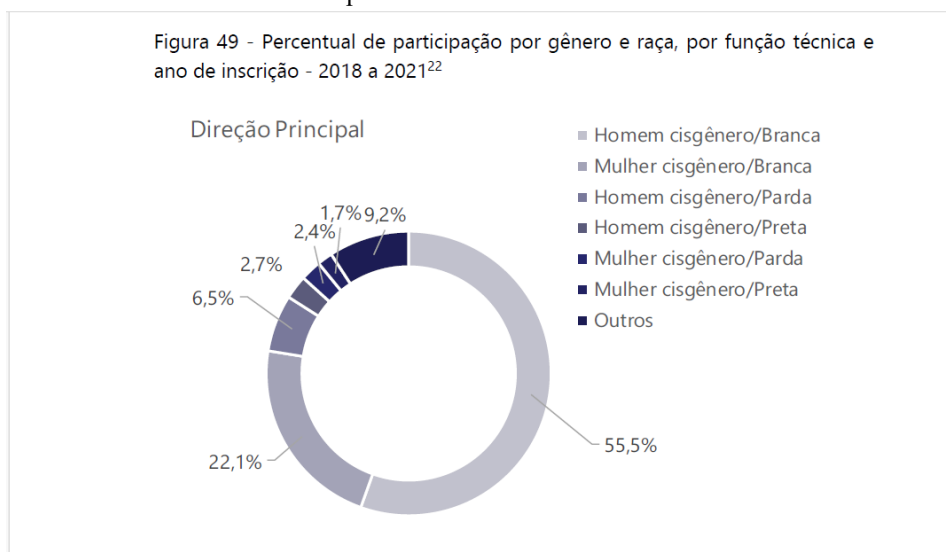
Voltando a análise das informações oriunda do FSA, ela ainda é uma base de dados pequena, pois é um programa novo e para a confecção do relatório foram analisados 3.799 projetos inscritos, 685 projetos selecionados e 684 projetos contratados de 12 editais lançados no período (2018-2022).

Na imagem abaixo, o gráfico representa os projetos que foram inscritos nas chamadas públicas, ou seja, eles ainda não foram aprovados e nem tiveram contratação. Observa-se que o total de mulheres negras foi de 1,7%, enquanto mulheres brancas 22,1%, e se somar as mulheres negras e pardas este valor ainda e menor que 5%.

²⁴ O Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) é um fundo destinado ao desenvolvimento articulado de toda a cadeia produtiva da atividade audiovisual no Brasil. Criado pela Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006, e regulamentado pelo Decreto nº 6.299, de 12 de dezembro de 2007, o FSA é uma categoria de programação específica do Fundo Nacional de Cultura (FNC). [Sobre o FSA — Agência Nacional do Cinema - ANCINE \(www.gov.br\)](http://www.gov.br) Acesso em 01 nov 2023

²⁵ Contribuição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional

Imagem 9 – Tabela retirada do relatório “Participação pôr gênero e raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual”

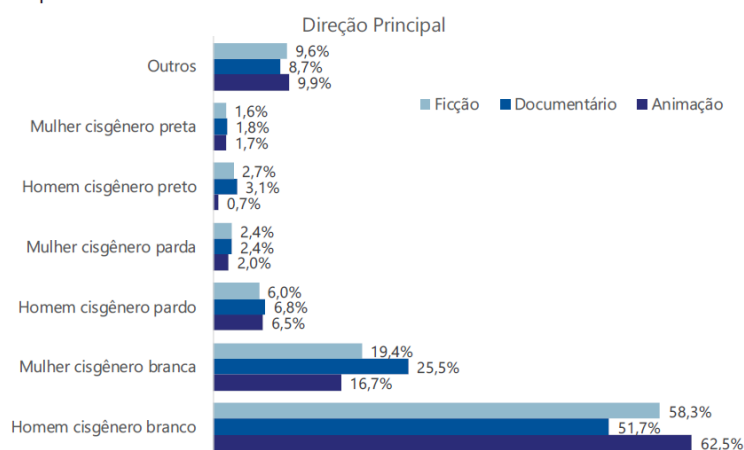


Fonte: [Estudo genero e raca no setor audiovisual.pdf \(www.gov.br\)](http://www.gov.br) p.75

Ainda analisando os projetos inscritos, de acordo com a imagem abaixo, pode-se falar que o documentário é o tipo de obra audiovisual preferido entre as mulheres, independente da raça.

Imagem 10 – Tabela retirada do relatório “Participação pôr gênero e raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual”

Figura 53 - Projetos Inscritos - Percentual de participação por gênero e por raça, por tipo da obra audiovisual²³

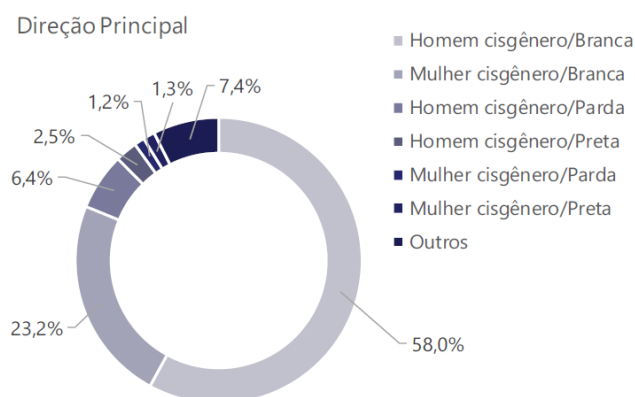


Fonte: [Estudo genero e raca no setor audiovisual.pdf \(www.gov.br\)](http://www.gov.br) p.83

Indo para os projetos selecionados, conforme imagem abaixo, apenas 2,5% são de mulheres negras ou pardas.

Imagem 11 – Tabela retirada do relatório “Participação pôr gênero e raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual”

Figura 58 - Percentual de participação por gênero e raça, por função técnica nos projetos selecionados – 2018 a 2022²⁵

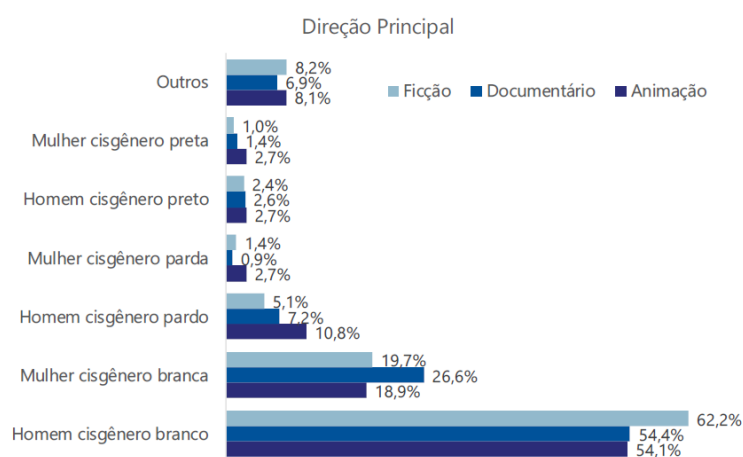


Fonte: [Estudo genero e raca no setor audiovisual.pdf \(www.gov.br\)](http://www.gov.br/estudo-genero-e-raca-no-setor-audiovisual/pdf) p. 92.

Entre o tipo de obra audiovisual, apesar de entre os projetos inscritos as mulheres escreverem mais documentários, entre os selecionados das mulheres pretas e parda, a maioria foram obras de animação, enquanto para as mulheres brancas a maioria foram os documentários.

Imagem 12 – Tabela retirada do relatório “Participação pôr gênero e raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual”

Figura 62 - Projetos Selecionados - Percentual de participação por gênero e por raça, por tipo da obra audiovisual – 2018 a 2022²⁶

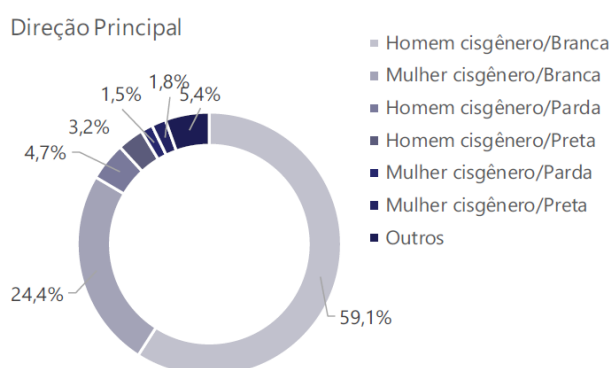


Fonte: [Estudo genero e raca no setor audiovisual.pdf \(www.gov.br\)](http://www.gov.br/estudo-genero-e-raca-no-setor-audiovisual/pdf) p.99

Entre os contratados, ou seja, aqueles que realmente receberam dinheiro do FSA, não há alteração nos resultados, quase 80% dos contemplados são pessoas brancas cis, conforme imagem abaixo.

Imagem 13 – Tabela retirada do relatório “Participação pôr gênero e raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual”

Figura 66 - Percentual de participação por gênero e raça, por função técnica nos projetos contratados – 2018 a 2022²⁸

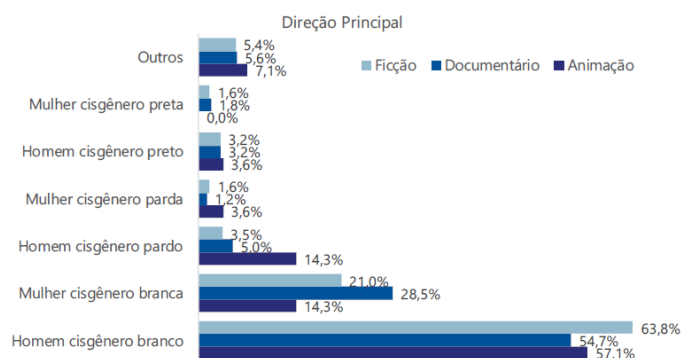


Fonte: [Estudo genero e raca no setor audiovisual.pdf \(www.gov.br\)](http://www.gov.br/estudo-genero-e-raca-no-setor-audiovisual/pdf) p. 107

Com relação ao tipo de obra audiovisual, apesar de entre as mulheres negras os projetos selecionados haver um percentual maior de obras de animação (2,7%), quando vamos para as contratadas, este percentual aparece zerado e a maioria das obras contratadas são documentários (1,8%), entre as mulheres que se definiram como parda, 3,6% das obras contratadas foram de animação, mantendo uma coerência com as obras selecionadas.

Imagem 14 – Tabela retirada do relatório “Participação pôr gênero e raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual”

Figura 70 - Projetos Contratados - Percentual de participação por gênero e por raça, por tipo da obra audiovisual²⁹



Fonte: [Estudo genero e raca no setor audiovisual.pdf \(www.gov.br\)](http://www.gov.br/estudo-genero-e-raca-no-setor-audiovisual/pdf) p.114

Para concluir esse subtópico, baseado nos números, pode-se dizer que a grande maioria das pessoas que participam dos chamados públicos do FSA são pessoas brancas cis. As mulheres negras ou pardas são minorias a partir da inscrição e se mantêm como minoria em todas as etapas.

Logo, posso dizer que é possível encontrar informações sobre a participação das mulheres negras na base de dados OCA, no entanto não são informações abertas e são restritas a um recorte de financiamento público. Não consigo encontrar quais filmes foram executados, se foram exibidos etc. Ou seja, são importantes, mas incompletas.

2.3.4 Onde estão as cineastas negras?

Fazendo um resumo do que escrevi até agora neste tópico, relatei que as mulheres brancas participaram dos momentos iniciais do cinema, mas foram retiradas e mesmo com todas as pesquisas e “resgates” atuais, as informações ainda são incompletas, quando buscamos as mulheres negras as informações são ainda mais restritas.

Na década de 1970, surgiu um movimento que buscou recolocar a mulher dentro do panteão cinematográfico e que ela pudesse tomar posse de sua imagem, mas novamente era um movimento que dava mais ênfase a questão das mulheres brancas.

No último subtópico busquei informações em base oficiais, mas ela era não suficiente para se conseguir traçar uma análise das mulheres negras no cinema brasileiro.

E retornando a pergunta que fecho o tópico 2.2, que é um tópico sobre cinema negro e tendo como referência a imagem 6, obviamente a resposta é: Falta as mulheres negras.

Ou seja, para onde se olha, as informações são poucas sobre esse ser que está quase mítico: a mulher negra diretora de cinema, mas para desvendar este mistério, vou passo a passo, e começo tentando responder por que um movimento que tem como objetivo colocar em evidência o cinema negro para as pessoas negras, não tem mulheres negras, e a resposta pode começar bem antes dos movimentos relatados no tópico.

Lelia Gonzalez escrever no texto “Por um feminismo afro-latino-americano” de 1988, contando da participação das mulheres nos movimentos negros: “Nossos companheiros de movimentos reproduzem as práticas sexistas do patriarcado dominante e tratam de excluir-nos dos espaços de decisão do movimento” (Gonzalez, 2011, p. 18), isso não quer dizer que não havia apoio do homens negros com relação a lutas das mulheres negras, mas que este apoio

infelizmente ainda é obliterado pelo “machismo nosso de cada dia”, já bel hooks ao tratar dos assuntos vinculado a recepção dos filmes hollywoodianos e a identificação com as representações dos personagens negros e negras, escreve:

Em seus papéis como espectadores, homens negros podiam adentrar num espaço imaginativo de poder falocêntrico que mediava a negação racial. Essa relação de olhar marcada pelo gênero tornou a experiência do homem negro um espectador radicalmente diferente da mulher negra espectadora. (HOOKS, 2019, p. 186)

E para falar especificamente dos movimentos citados, uso a resposta da Dandara quando perguntada por Janaína Oliveira como ela via o debate do gênero a época dos movimentos de afirmação do cinema negro: Não vi nada rolando nesse sentido. Ao contrário. Percebi uma hierarquia muito clara, onde mulheres (negras ou brancas) eram a base da pirâmide da mão de obra engajada, voluntária, e muitas vezes apaixonada, sobre qual as produções dos realizadores negros se apoiavam (2017, p.72)

Ou seja, os homens, sejam brancos ou negros, tendem a refletir a estrutura machista quando em situação que se considera de liderança.

Com relação as informações retiradas do relatório *Participação por gênero e por raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual* do site OCA, as informações sobre mulheres negras na direção vêm das ações de fomento do FSA, ou seja, são editais da própria ANCINE que buscam incentivar a produção, distribuição, exibição e comercialização de conteúdo audiovisual brasileiro, mas se buscarmos na base de dados mais ampla da ANCINE, a que agregar filmes de grande monta e que foram exibidos, conforme o texto que aqui reproduzi na página 61, não há informações sobre raça, apenas sobre gênero

Logo, através de fontes oficiais e oficiosas não é fácil chegar ao cinema de mulheres negras, já mostrando aí o quanto elas são invisibilizadas. Partir para algo mais “bruto”, e fui olhar uma a uma os nomes de mulheres diretoras que estão na lista do OCA e chego ao primeiro nome: Adélia Sampaio, e que eu sei que é negra por já conhecer sua obra e não por ter algum indicador da raça, logo encontro a primeira cineasta negra que temos conhecimento e que apareceu mais de 80 anos depois do nascimento do cinema.

Imagem 15 - Adélia Sampaio



Fonte: Tribuna de Minas²⁶

Adélia Ferreira Sampaio foi a primeira mulher negra a dirigir um filme de longa-metragem no Brasil. Nascida em Belo Horizonte no ano de 1944, começou sua carreira em 1966 na Difilm – Distribuidora de Filmes Ltda. – como telefonista e, paralelamente ao trabalho, promovia sessões em 16 mm para cineclubistas. Nos anos 1970 começou a produzir e roteirizar filmes, como *O segredo da rosa* (Vanja Orico, 1974). Como roteirista, foi pioneira na função, produziu *Ele, ela, quem?* (Luiz de Barros, 1977) e *O Seminarista* (Geraldo Santos Pereira, 1977). Trabalhou para o diretor William Corbett, atuando em várias frentes, de produtora executiva a maquiadora. Após trabalhar com vários diretores, em 1977 lançou o documentário *Denúncia Vazia* e em 1984 Adélia dirigiu o filme *Amor Maldito*, filme inovador na temática, pois falava sobre um romance lésbico e que foi realizado no esquema de cooperativa, ou seja, além do pioneirismo na direção, também foi pioneira no tema. A cineasta continua na ativa até hoje, dirigindo, produzindo e roteirizando para o cinema e a televisão.

Edileuza Penha de Souza escreve, ao falar de Adélia Sampaio:

Os filmes de Adélia Sampaio são alicerçados nos problemas sociais. Buscando fatos verídicos como inspiração, ela retrata temas sensíveis que envolvem diferentes gerações de velhos, adultos, jovens e crianças: trazendo para tela temáticas como afeto, amor e violência, edifica um cinema brasileiro como espaço de pertencimento e de referência da história. (SOUZA, 2020, p. 175)

Adélia Sampaio foi por muito tempo a única diretora negra conhecida a ter dirigido um longa-metragem e, assim mesmo, mal conhecida; sua redescoberta é recente, e é um exemplo

²⁶ Disponível em: [Adélia Sampaio: como se mantém atual a voz da primeira mulher negra do país a dirigir um longa \(tribunademinas.com.br\)](https://tribunademinas.com.br/adelia-sampaio-como-se-mantem-atual-a-voz-da-primeira-mulher-negra-do-pais-a-dirigir-um-longa/). Acesso em 07 set 2023

contundente das invisibilidades impostas ao cinema das mulheres negras, ou como escrevem Ferreira e Souza “Cinema negro no feminino” (Ferreira e Souza, 2017, p. 177).

Depois de Adélia Sampaio, apenas em 2011 Sabrina Rosa e Cavi Borges lançam *Vamos fazer um brinde*, e mais recentemente temos Glenda Nacácio e Ary Rosa com *Café com Canela* (2018), e em 2021 Viviane Araújo dirigiu o longa: *Um dia com Jerusa*, que estreou na plataforma *NETFLIX*.

Outra fonte que me serviu para eu ter uma noção do local onde estavam as diretoras negras é a dissertação de Leticia Souza Ribeiro da Costa, *Trajetórias de cineastas negras brasileiras* (2020). Uma fonte que pode ser considerada muito específica, mas através dela e dos dados já trabalhados nela, foi possível chegar em uma resposta. Resposta essa que poderia ser melhor validada através de outras informações, mas é um trabalho grande e não houve tempo e nem espaço para tanto.

A dissertação versa sobre as informações obtidas através do formulário do Coletivo Malva, do qual a autora faz parte. O Coletivo Malva surgiu em Belo Horizonte e “foi por meio de preposição de se fazer uma mostra de Cinema Feminista para compor a programação das DiversaS, que essa formação coletiva de mulheres começou a nascer” (COSTA, 2020, p. 54), a primeira mostra ocorreu em 2015 e a última em 2021. No entanto, o formulário que possibilitou mapear informações e fazer uma análise do perfil étnico-racial das participantes foi a 3ª (2015) e 4ª (2016) Mostra de Cinema Feminista; 1º Mostra de Cine-Rua Feminista (2016) e 1º Mostra Negra (2017). Nas mostras citadas, em números absolutos, foram 289 filmes inscritos e 112 selecionados. Faço o resumo, a seguir, das informações analisadas por Costa.

Entre as mulheres que se declararam brancas, foram 166 filmes inscritos, 60 selecionados, que corresponde a 36,14% de filmes escolhidos. Entre os selecionados, 40% eram curtas-metragens, 50% médias-metragens e 10% de longas-metragens. Com relação às categorias dos filmes, estão assim divididas: 36,66% de documentários, 35% ficções, 1,66% híbridos e 26,66% experimentais.

Entre as mulheres que se declararam negras, pretas e pardas, foram 80 filmes inscritos e 34 selecionados, que correspondem a 42,5% de filmes escolhidos. Sendo que, dos selecionados, 55,88% foram de curta-metragem, 44,11% foram de média-metragem e não houve filmes de longa-metragem. Com relação à categoria, 55,88% foram documentários, 23,52% foram filmes de ficção e 20,58% experimentais.

O que posso concluir dessa amostra realizada por Costa, é que as mulheres autodefinidas como negras, pretas e pardas fazem mais uso do formato curta-metragem e de documentários,

enquanto as mulheres autodeclaradas brancas possuem acesso a uma categoria que mais tem financiamento, que é a dos longas-metragens de ficção, apesar de não serem a maioria também.

É interessante perceber como esta amostra bate com o relatório do OCA (2023), onde entre os projetos contratados, as mulheres, brancas ou não brancas, tinham o documentário como principal obra cinematográfica. E a diferença entre a dissertação de Leticia Costa e o relatório OCA (2023), e o fato que a primeira analisa uma mostra exclusivamente de mulheres e dentro desta amostra pode ou não ter filme financiado pela FSA, e a segunda analisa apenas pessoas que passaram pelo FSA, e que podem ter realizados filmes que nunca foram exibidos ou que tiveram exibição restrita, logo, posso dizer que as duas análises se complementam.

Mas cineastas negras também atuaram em outras frentes, como a participação das mulheres afrodescendentes na criação de entidades representativas para o cinema negro, como levantado por Silvia Elaine Santos de Castro (2018) em um artigo do 42º Encontro da ANPOCS: “Cinema Negro Brasileiro em primeira pessoa: trajetórias e narrativas antirracistas no mundo cinematográfico”; e na dissertação já citada de Leticia Souza Ribeiro da Costa.

As cineastas Viviane Ferreira e Joyce Prado e o cineasta Renato Costa foram os primeiros gestores da A.P.A.N. (Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro), criada em 2 de dezembro de 2016; a associação tem como finalidade

Promover e divulgar o acesso aos bens culturais por meio das ferramentas audiovisuais, em todos os elos da cadeia produtiva – concepção, produção, distribuição e exibição – a partir de uma perspectiva inclusiva, com atenção especial ao recorte racial e de gênero, sendo eles os pilares estruturantes de sua formação, constituição e política. (ASSOCIAÇÃO DXS PROFISSIONAIS DO AUDIOVISUAL NEGRO (A.P.A.N.), © 2016, não paginado)

A cineasta Yasmin Tainá criou e gerenciou a plataforma AFROFLIX, criada em 2015 e que no momento está fora do ar, mas que exibiu gratuitamente produções audiovisuais (filmes, séries, web séries, programas diversos, vlogs e clipes) cuja principal regra foi haver ao menos uma pessoa negra assinando uma das áreas artísticas ou técnicas, que pode ser roteiro, direção, produção ou atriz/ator protagonista.

E por fim a FICINE (Fórum Itinerante de Cinema Negro) que foi criado e é gerenciado pela pesquisadora Janaina Oliveira e a cineasta Janaina Damasceno, e que se define como: “um espaço de formação e reflexão sobre a produção mundial de cinema e fotografia e audiovisual que tem os/as negros/as como realizadores/as e as culturas e as experiências negras como tema principal” (Fórum Itinerante de Cinema Negro (FICINE) © 2013, não paginado).

Outro ponto importante discutido por Janaína Oliveira, no texto que consta no Catálogo Mostra de Diretoras Negras do Cinema Brasileiro, é o já perceptível florescimento da presença de mulheres negras em produções audiovisuais. De acordo com ela, isso se deve à ampliação do acesso à educação de jovens negras, seja em universidades, seja em cursos de capacitação. Ela também fala sobre as ações afirmativas lançadas pelo MinC antes do governo Bolsonaro (2018-2022), como os editais “Longa BO afirmativo”, em 2016, que quebrou o jejum de décadas sem um longa-metragem dirigido por uma mulher negra. Destacando o já citado *Dia de Jerusa* (2021) e a mostra “Curta Afirmativo”, que em 2012 e 2014 contemplou 53 projetos de mulheres. (OLIVEIRA, 2017)

E respondendo à pergunta que dá título ao tópico, as cineastas negras estão ocupando os espaços, sejam os oficiais ou às vezes nem tanto, usando as ferramentas que têm na mão, vão construindo os seus caminhos.

Esse tópico não é para conceituar um “cinema negro no feminino”, expressão que tomo de Edileuza Penha, cineasta, professora e uma das minhas entrevistadas, mas para discutir a dificuldade de acesso para que haja mais diretoras negras, e como escrevo ao citar Andrades e Alves (2020) no tópico sobre cinema decolonial, pois ao se apropriar das ferramentas fílmicas, as cineastas podem recriar seus territórios, romper representações e transformarem suas próprias histórias, no entanto, até chegar a elas há um longo caminho.

E falando em ferramentas de transformação social, abaixo escreverei sobre uma delas, o cinema documental e seu produto – o documentário.

2.4 O documentário como ferramenta das cineastas negras

Como dito no fim do tópico anterior, o documentário é uma das ferramentas possíveis de ser utilizadas pelas cineastas negras e, tomando como base os dados obtidos na dissertação de Costa (2020) e do relatório do OCA (2023), o documentário é o estilo cinematográfico mais utilizado, por isso quero discuti-lo e quem sabe entender os motivos dessa preferência.

Gostaria de começar respondendo à questão sobre o que é o documentário, mas, se nem os teóricos do cinema conseguem responder, posso no máximo definir alguns pontos ou parâmetros. Um parâmetro essencial é que o documentário só “vive” no presente, naquilo que pode ser filmado como existência “real”, pois como escreve Gauthier, “O documentarista não pode penetrar lá onde a câmera não existia (antes do século XX), nem lá onde ela é ou era proibida, nem, simplesmente lá onde ela estava ausente”. (GAUTHIER, 2011, p. 14).

Mas, não por só se fazer existir no real ele dá acesso a uma verdade absoluta, pois, como diz Arlindo Machado, “[...] sempre há a interposição da subjetividade de um (ou mais) realizador(es), sempre são feitas escolhas, seleções, recortes, e é inevitável que essas mediações funcionem como interpretações”. (MACHADO, 2011, p. 10)

Um documentário até pode fazer uso de imagens feitas anteriormente à produção de um título específico, mas o uso está no “aqui agora” do filme.

Outro ponto é que não existe uma única forma de se fazer documentário, pois no decorrer da própria história do cinema e das diferentes perspectivas que há para se contar histórias, o documentário se multiplicou em formas diversas de filmagens como: docudrama, o doc etnográfico, o cine verdade etc. Todos com características próprias.

E por fim, o documentário não nega ser o que é, um fragmento do momento e, como muito bem esclarece Comolli,

[...] ele não dissimula, não nega, mas, ao contrário, afirma o seu gesto, que é o de reescrever os acontecimentos, as situações, os fatos, as relações em forma de narrativas, portanto, o de reescrever o mundo, mas do ponto de vista de um sujeito, escritura aqui e agora, narrativa precária e fragmentária, narrativa confessa e que faz dessa confissão seu próprio princípio. (COMOLLI, 2008, p. 169)

Diferentemente do cinema de ficção, onde o *storyboard*²⁷ do diretor serve de guia a qual ele sempre pode retornar, a/o documentarista, mesmo tendo *storyboard* que pode orientar o seu objetivo ou planejar e roteirizar, o documentário é construído na captação de imagens, dos sons, das falas, que podem fugir ao planejado previamente. Não é possível controlar o que é filmado no aqui agora, só possível controlar, às vezes, o que é mostrado na película pronta.

Controlar o que é mostrado leva a um outro ponto, a questão da ética no documentário. O Projeto de Lei 4076/19²⁸ determina que a divulgação de escritos, a transmissão da palavra, voz ou pronunciamento pessoal, ou a publicação, a exposição ou a utilização da imagem de uma pessoa dependem de autorização em contrato formal e específico. No entanto, a partir do momento em que existe autorização expressa, nada garante que na montagem não haja subversões, Ferreira (2009) escreve que não há uma ética específica do documentário, mas uma ética do cinema; diz ele:

Embora se reconheça ao documentarismo uma estratégia que visa procurar e encontrar a realidade e mais que a realidade, a verdade dela e daqueles que a vivem, haverá que

²⁷ *Storyboard*: caderno utilizado pelo diretor com ilustrações ou imagens de cada cena a ser filmada, servindo de guia para a execução do filme

²⁸ Fonte: Agência Câmara de Notícias. Acesso em: 20 ago. 2023.

reconhecer também que essa estratégia é limitativa, constrangedora, porque obriga quem faz um documentário a submeter-se à realidade. (FERREIRA, 2009, p. 60)

Ou seja, pode-se apenas esperar que o documentarista se restrinja ao que é filmado, sendo essa a ética do seu trabalho.

O documentário possui uma liberdade de linguagens, estilos e formas que transformam cada filme em resultado único. E, por fim, mesmo que a/o realizador(a) de documentário, utilizando das imagens, tente convencer a/o expectador/a do seu ponto de vista, ele (o ponto de vista) pode não ser aceito, pois até na hora da exibição os conceitos de verdade, real e objetividade que rondam o documentário podem sofrer reveses.

O documentário pode ser dividido historicamente em quatro estilos, de acordo com Bill Nichols (2005), mas um estilo não extingue o outro, eles vão convivendo, sendo eles: documentário clássico, cujo início se dá nas décadas de 1920, e que tem como principal característica a “voz de Deus”, com a qual o narrador educa e instrui o espectador sobre o que está sendo mostrado. Mesmo o que é considerado o primeiro documentário, ainda no cinema silencioso, *Nanook do Norte* (*Nanook of the North*, Robert Flaherty, 1922), a “voz de Deus” ocorria por meio das legendas. Estilo muito comum até hoje (com a chamada *voice over*), principalmente em documentários televisivos.

O cinema direto surge no fim dos anos 1950, em decorrência das inovações tecnológicas, como câmeras mais leves e gravadores de áudio portáteis. Nesse estilo não há a voz *off* (quando a voz de algum personagem é ouvida sem a sua imagem em tela), nem a voz *over*²⁹, nem entrevistas, legendas ou narrativas, e a edição é mínima, causando grandes planos-sequências (cenas contínuas); o cineasta está ali somente para registrar o fato no momento que ocorre. (Nichols, 2005)

Na década de 1960 aparece o Cinema Verdade, que, apesar de algumas semelhanças com o cinema direto, tem características próprias. O principal recurso do cinema verdade são as entrevistas, que podem estar mescladas com outros elementos audiovisuais, ou aparecer como único elemento. A figura do diretor está presente no filme, mas a opinião do entrevistado é sempre maior que a dele. A câmera é parte essencial do cinema verdade, pois é ela que vai

²⁹ Voz *off*: Voz que faz parte da cena, no entanto, não conseguimos ver o emissor da voz. Um exemplo são os documentários onde ouvimos a voz do entrevistado, mas não vemos seu rosto. Voz *over*: Voz que narra ou explica uma cena, sem o narrador efetivamente fazer parte da cena ou do filme.

incentivar as respostas, dando valor à voz. Até hoje é um dos estilos mais usados no país, e teve como principal representante o cineasta, já falecido, Eduardo Coutinho.

O documentário reflexivo ou autorreflexivo é marcado pela estética da nossa modernidade, ele explana que não há uma verdade, objetividade e realidade. O processo do documentário está explícito, o diretor deixa clara sua participação, sendo uma reflexão do que é fazer documentário. Um exemplo do documentário reflexivo é o curta-metragem *Ilha das Flores* (1989), do cineasta Jorge Furtado.

E temos mais recentemente uma quantidade maior de documentários denominados docudramas ou documentários híbridos, que misturam ficção com fatos, mas Helena Solberg já mostrava essa inovação, utilizando o recurso no curta-metragem *A entrevista* (1966). Mais recentemente, o longa-metragem *Branco sai preto fica* (2015), de Adirley Queirós, é um bom exemplo da categoria docudrama.

Dentro da indústria cinematográfica, o documentário não é tão cerceado por regras, pois normalmente é realizado de forma independente, permitindo assim uma maior liberdade de criação e tema. Outro ponto é o caráter intimista que o documentário permite e, como escreve Carla Maia (2011) em sua tese, que no documentário existe a possibilidade do encontro entre alguém que quer ouvir (o diretor), e a alguém que quer falar (o/os “personagens”), seja diretamente, quando trata-se de uma pessoa viva, ou indiretamente, quando trata-se de alguém já morto, pois como ela bem diz: “O encontro é certamente o procedimento por excelência desse cinema que se quer aberto ao risco, ao acidente, às fissuras”. (MAIA 2011, p. 171).

Lembrando que estou falando de documentário que possuem como tema a raça humana, suas vidas e relações, pois também existe documentário cujo principais temas são formas de vida não humana.

Quem também fala sobre fissuras que o real acarreta, é Comolli que diz:

Longe da “ficção totalizante do todo”, o cinema documentário tem, portanto, a chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita. Pensemos, por exemplo, naquelas Gens des baraquas filmadas por Robert Bozzi, mas também na Julie filmada por Dominique Gros ou nas crianças de Grands comme le monde de Denis Gheerbrant - mas poderia ser também o herói de Eu, um negro (Jean Rouch), ou o de Nanook, o esquimó (Robert Flaherty). Esses personagens são precisamente aqueles que produzem buracos ou borrões nos programas (sociais, escolares, médicos, e mesmo coloniais), que escapam tanto da norma majoritária como da contra-norma minoritária tal como esta é cada vez mais bem roteirizada pelos poderes: contudo, eles vivem, não lhes faltando nem sofrimento nem alegria, experimentando angústias, dúvidas ou felicidades que não são, ou são muito pouco, as dos modelos circundantes. (COMOLLI, 2008, p.175)

E é pensando em exclusões, fissuras, nos “malditos” que eu reflito: será por isso que o documentário é tão caro às mulheres? Vamos ao que dizem os especialistas.

Gilberto Alexandre Sobrinho, ao falar da emergência do documentário, escreve a que década de 1980, momento em que os vídeos se tornaram mais populares, foi possível ver surgir novos atores, que usam o documentário para fins políticos, relatar a realidades de seus territórios, criar suas narrativas. Entre esses novos atores, estava a mulher negra. (SOBRINHO, 2017, p. 165).

As mulheres, no geral, e as mulheres negras, no particular, conforme já escrevi anteriormente, foram excluídas do rol do grande cinema, mas se o grande não é permitido, então usa-se o pequeno, o que não tem tanto controle e o que também não prioridade, o documentário, o curta-metragem, ou a junção de ambos, pois, como diria a minha avó, “começa-se a comer pelas beiradas”.

Ruiz, ao falar sobre documentário autobiográfico, escreve:

Nos documentários autobiográficos de mulheres, a tomada da palavra implica na sobreposição de duas camadas: em primeiro lugar, é uma mulher que fala; mas além disso, é uma mulher que fala de si mesma – o que significa reivindicar uma legitimidade incontestável e construir um espaço de criação livre, equivalente ao quarto imaginado por Virgínia Woolf (2014) como condição básica para a escrita literária de ficção. Ao mesmo tempo, partindo de uma experiência pessoal e localizada, elas contrapõem, na própria estrutura de suas obras, os discursos generalizantes. (RUIZ, 2020, p. 15)

Os curtas-documentários que escolhi, não são autobiográficos, mas são feitos por mulheres negras, mostrando mulheres negras que falam de temas que são caros a ambas, entrevistadas e cineastas, logo, eu infiro que as narrativas documentadas sejam “autobiografias por procuração”, passadas adiante na confiança entre entrevistadas e entrevistadoras/cineastas.

Ainda discutindo sobre a tomada da palavra, as mulheres negras têm seu conhecimento não validado pelas instituições legitimadoras, lideradas por homens brancos, mas através das artes é possível construir uma consciência feminista negra, construir territórios onde seja possível constituir espaços de práticas sociais e culturais que sejam marcados pelo respeito à ancestralidade e ao pertencimento às comunidades. (COLLINS, 2018; PENHA, 2017).

Ao pensar na ética do documentário feito por mulheres negras, utilizo uma epistemologia que diz que a ética do cuidado sugere que a expressividade pessoal, as emoções e a empatia são centrais no processo de validação do conhecimento. (COLLINS, 2018, p. 173),

Penha acrescenta: “Responsabilidade social torna nosso trabalho, mesmo na produção mais imperfeita, um elemento de arte e existência” (PENHA, 2020, p. 185) – o que me remete às escolhas que fiz dos documentários, nas quais é possível verificar toda uma ética do cuidado.

Falando em escolhas, é chegado o momento de ir até a fonte desta pesquisa, mas antes quero dizer que a preferência das mulheres por documentários talvez seja explicada por esses fatores: o falar de si e permitir que outras falem, o cuidado e, principalmente, a possibilidade de ser ouvida e assim, quem sabe, causar uma mudança. Logo, vamos à próxima cena, claquete!

3 CINEMA, AFETOS E ESCRIVIVÊNCIAS

Neste capítulo escreverei sobre os filmes, mas antes quero fazer alguns apontamentos. Primeiro que os documentários aqui analisados são classificados por mim como “cinema decolonial”, pois, como escrevi anteriormente³⁰, ao pensarmos em cinema decolonial, temos que pensar quais histórias são contadas e por quem, e aqui são mulheres cineastas pretas, falando sobre vidas de mulheres pretas.

O segundo ponto é sobre a “voz” do documentário, que, no caso são obviamente as vozes das entrevistadas, mas, mesmo não a ouvindo, temos também a voz da cineasta. A cineasta expõe sua voz ao realizar asserções sobre o mundo histórico transmitindo a partir de sua perspectiva e, para que essa voz “fale”, “[...] são usados mecanismos a fim de que atinja expressão, no sentido de atribuir credibilidade ao que está sendo dito, além de comover e convencer o espectador”. (MOMBELLI, TOMAIN, 2014, p. 7)

Nichols (2005), para tipificar o modo de ver/falar da(o) cineasta e a maneira pelo qual a obra expõe “qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões” (NICHOLS, 2005, p. 30), propõe seis subgêneros de documentários, sendo eles: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. O autor adverte que os tipos podem se misturar, mas sempre haverá um predominante.

Os documentários aqui analisados se enquadram no tipo participativo, definido por Nichols como aquele que enfatiza a interação entre cineasta e tema, e que normalmente acontece sob a forma de entrevistas ou algo mais direto (NICHOLS, 2005, p. 62). O modo participativo surgiu quando as(os) diretoras(es) perceberam que não precisavam disfarçar a relação íntima que tinham com seus temas (NICHOLS, 2005, p. 137). De acordo com ele, “Os cineastas usam a entrevista para juntar relatos diferentes numa única história. A voz do cineasta emerge da tecedura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem (NICHOLS, 2005, p. 160).

Logo, posso enquadrar os documentários aqui analisados como participativos, pois, mesmo não vendo, nem ouvindo as vozes das cineastas, elas estão presentes. Os temas abordados dizem respeito à vida delas, conforme vou escrever ao relatar as entrevistas, mas onde mais “sinto” essas diretoras é na forma respeitosa como são tratadas as entrevistadas; não

³⁰ Ver página 37.

se percebe constrangimentos, nem o uso indevido dos momentos dolorosos, assim, o que mais vejo no olhar das entrevistadas é a cumplicidade.

E é exatamente pela onipresença das diretoras que levanto o terceiro e último ponto, que trata do “cinema negro no feminino”. Penha (2020) conceitua que para reconhecer um cinema negro no feminino é necessário verificar critérios, como a luta antirracista, contra a homofobia, se os filmes promovem a identidade negra e a ligação com a ancestralidade. (PENHA, 2020, p. 178). Portanto, através da análise, eu enquadro os documentários aqui estudados como um exemplo de cinema negro no feminino.

E, falando nos documentários, quero contar como cheguei até eles. Estava pesquisando sobre documentário autobiográficos dirigidos por mulheres, quando me deparei com a matéria do site Mulher no Cinema³¹ em que 14 diretoras indicam filmes de outras diretoras. Resolvi assistir a todos os filmes do artigo que estivessem disponíveis.

Ao assistir *Mulheres negras: projeto de mundo*, de Day Rodrigues e Lucas Ogasawara, o projeto foi surgindo em minha cabeça. O filme é um documentário no estilo de cinema verdade, em que mulheres negras falam sobre si. As respostas das entrevistadas mexeram com os meus questionamentos, e apesar de fugir da ideia do documentário autobiográfico direto, senti que as vozes das entrevistas, também eram as palavras da diretora.

Após essa primeira escolha, que daria o pontapé inicial do projeto, fui em busca de outros filmes, tendo sempre como primeiro filtro filmes realizados por mulheres negras sobre o ser mulher negra e, depois, a disponibilidade em streamings gratuitos.

Foram várias escolhas que inicialmente fizeram parte do projeto, todos ótimos filmes e que valem serem assistidos, sendo eles: *Orí* (1989), de Raquel Gerber; *Kbela* (2015), de Yasmin Thayná; *Motriz* (2018), de Taís Amordivino; *Travessia* (2018), de Safira Moreira; *A dona do terreiro* (2018), de Dayse Anunciação; *Mulheres negras, projetos de mundo* (2016), de Day Rodrigues; e *Filhas de lavadeiras* (2019), de Edileuza Penha.

Durante a entrevista para o mestrado me foi aconselhado escolher alguns filmes, pois eram muitos e me foi sugerido a entrevista com as diretoras, e esse acabou sendo o principal filtro, pois algumas diretoras, apesar de terem encontrado em contato, ou não me responderam

³¹ [Mulher no Cinema](#). Acesso em: 11 jul. 2023.

ou estavam muito ocupadas. *Ori*, foi dirigido por uma mulher branca, apesar de o roteiro ter sido feito por Beatriz Nascimento, que infelizmente já nos deixou.

Logo, entre os filmes que ficaram, foram *Mulheres Negras*, que desde o início Day Rodrigues sempre se mostrou muito disposta a participar, o que foi uma grande sorte, afinal, foi por causa dele que tudo começou, e *Filhas de Lavadeiras*, também documentário no estilo cinema verdade com foco em entrevistas com mulheres negras cujas mães haviam sido lavadeiras, mas que possibilitaram às filhas uma certa ascensão social e econômica. Na época, o documentário estava disponível no *streaming* do SPcine³², foi quando entrei em contato com Edileuza, que se mostrou super solícita e concordou em me conceder uma entrevista; ela me cedeu uma cópia do filme, que atualmente não está disponível em nenhuma plataforma gratuita.

Mas foi durante as entrevistas que esta dissertação foi tomando a forma que aqui se encontra, pois as entrevistas ocorreram no início e não foram como eu esperava, foram muito mais bonitas, afetivas e amorosas. Acalanto em um momento tão difícil que era a restrição da pandemia. Felizmente a tecnologia veio a meu favor, e pude entrevistá-las virtualmente. Ainda não tive a sorte e a felicidade de conhecer Day Rodrigues pessoalmente, mas Edileuza veio visitar João Pessoa e assim pude conferir todo o seu carisma.

Como escrevi aqui nesta introdução, as entrevistas foram muito ternas e as duas cineastas falaram muito na questão da emoção, e que falar de amor não significa fugir da militância, um mote que se tornou comum, pelo menos no meu meio, de que o afeto é revolucionário.

Logo, não posso, no capítulo dedicado aos filmes e às diretoras, e tendo como inspiração analítica a escrevivência, que possui todo um lado de irmandade e afetuosidade, não ter a palavra afeto como a palavra-chave, sendo assim o tópico 3.1 A estética dos afetos, dividido em dois subtópicos, 3.1.1 Preliminares do afeto, que apresenta os filmes, as diretoras e como surgiu a ideia de fazer os documentários e como foram escolhidas as entrevistadas. No 3.1.2 Escolhas afetivas, analiso a parte técnica e dou início a uma primeira análise, mas sem entrar na parte discursiva. No tópico, 3.2 Escrevivências da vida e da arte, analiso as falas das entrevistadas no tópico 3,2,1 articuladas com as falas das diretoras, retiradas das entrevistas. E no 3.2.2 discuto, a partir das respostas as perguntas que fiz durante a entrevista alguns posicionamentos das diretoras.

³² [Spcline Play | Página "Início"](#). Acesso em: 11 jul 2023

No tópico 3.3, fecho o capítulo fazendo algumas outras considerações sobre os filmes e as entrevistas.

3.1 A estética dos afetos

No livro *A estética do filme* (AUMONT et al., 2008), em sua introdução é dito que o cinema pode ter muitas abordagens, e que uma delas se refere à abordagem estética, que é assim definida:

A estética abrange reflexões sobre fenômenos de significação considerados como fenômenos artísticos. A estética do cinema é, portanto, o estudo do cinema como arte. O estudo dos filmes como mensagens artísticas. Ele submete uma concepção do “belo” e, portanto, do gosto e do prazer do espectador, assim como do teórico. (AUMONT et al, 2008, p. 15)

Ao iniciar este tópico denominado “A estética dos afetos”, e partindo da definição acima, estou aqui pensando na forma como os filmes escolhidos nos transmite a beleza dos afetos, desde os motivos que levaram as diretoras a fazerem os filmes até as escolhas propriamente estéticas.

Divido o tópico em dois subtópicos, em que no primeiro, Preliminares afetivas, faço uma breve apresentação dos documentários escolhidos, apresento os cartazes oficiais, mostro uma breve ficha técnica, dou uma sinopse dos filmes, com seus prêmios, uma biografia das diretoras, escrevo quando e onde foram lançados e o que motivou as diretoras a fazerem o filme e como foi feita a escolha das entrevistadas. As informações foram retiradas da entrevista realizada por mim com as diretoras e de algumas entrevistadas dadas por elas ou de outras informações que se encontram disponíveis na internet.

No segundo, Escolhas Afetivas, já existe análise, mas da parte técnica e estética dos filmes, em que comparo as escolhas das diretoras, analisando partes como cenário, formas de abertura, música, caso haja. Lembrando, o cinema é composto de uma parte visual e sonora, e que analisar um filme é decompô-lo em seus elementos constitutivos (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2008, p 15). Logo, aqui há uma primeira decomposição, em que não analiso o discurso verbal, mas outras formas de discurso que também possuem suas escolhas estéticas e políticas.

3.1.1 Preliminares afetivas

Imagem 16 - Cartaz do lançamento do filme



Fonte: Página do filme no Facebook³³

Direção: Day Rodrigues e Lucas Ogasawara;

Roteiro, argumento, entrevista e produção: Day Rodrigues;

Roteiro, fotografia e montagem: Lucas Ogasawara;

Duração: 25'.

Sinopse: O documentário é composto por depoimentos de nove mulheres que relatam suas opiniões sobre ser negra e ser mulher, seus medos, aspirações e esperanças e principalmente, suas formas de resistências. Ganhou os prêmios de direção e júri popular no festival de Cine PE.

³³ Disponível em: < [\(20+\) Facebook](#)>. Acesso em 07 set. 2023

Imagem 17 – Day Rodrigues na Coletiva de Imprensa Cine PE



Fonte: Página do filme no Facebook³⁴

Dayana Rodrigues, ou Day Rodrigues nasceu em 27 de agosto de 1982, em Santos/SP. Tem graduação em Filosofia, especialização em gestão cultural e direção cinematográfica, seu primeiro curta-metragem foi o documentário *Ouro-Verde, roda de samba de Marapé* (2012), que conta a história de samba e amizade. De acordo com Rodrigues, a roda de samba de Marapé foi o seu momento de ouro em Santos, que além do encontro com pessoa com quem tinha afinidades, foi ali também, que mesmo sem saber que iria se tornar cineasta, pensou seu primeiro filme, fala Day Rodrigues: “então eu entendo que ali, eu já tinha uma afinidade com a ideia de fazer registros estéticos, políticos, pra pensar importância de alguns grupos Sociais pensar a importância de um grupo cultural para pensar na importância de pessoas”³⁵.

O seu LinkedIn³⁶ assim está escrito: diretora, roteirista e pesquisadora audiovisual | criativa de não-ficção | documentarista. Nos últimos anos ela tem realizados diversos trabalhos,

³⁴ Disponível em: < [\(20+\) Facebook](#)>. Acesso em 07 set. 2023.

³⁵ Retirado da entrevista dada à autora em janeiro de 2022.

³⁶ <https://www.linkedin.com/in/dayrodriguesbr/?originalSubdomain=mx>.

tais como: *O corpo da terra* (12', DOC, 2023); Web série *Geledés – Caminhos e Legados* (2022)

O documentário *Mulheres negras, projetos de mundo*, que de acordo com Day Rodrigues, surgiu de um TCC para o curso de especialização em Gestão Cultural do Centro de Pesquisa e Formação (CPF) do Sesc/SP nos anos de 2015 e 2016. Para realização do filme ela convidou o diretor e montador Lucas Ogasawara e foi lançado em 12 de setembro de 2016 no Centro Cultural Olido em São Paulo. Filmado em um estúdio em Santos e em São Paulo, no estado de São Paulo.

Na entrevista concedida à revista online *Foco*³⁷, Rodrigues conta que não havia financiamento e tiveram que realizá-lo com orçamento próprio. O local das entrevistas foi um estúdio emprestado por uma prima de Ogasawara em Santos, e que a identidade visual seria dada pelo fundo preto, mas devido à dificuldade de duas entrevistadas irem até lá, tiveram que improvisar, em outro lugar, mas sem combinar, essas entrevistadas foram da mesma cor que a cadeira do cenário, dando assim uma identidade visual ao filme: o preto, amarelo, vermelho e rosa.

Na entrevista cedida a mim, ela me disse que o tema do filme surgiu de uma conversa com Djamila Ribeiro, uma das entrevistadas. Ribeiro falou para ela que as mulheres negras tinham um projeto de mundo que abraçava todas as outras camadas da sociedade, e essa frase soou a Rodrigues como poesia e foi ao encontro do seu momento, que era entender as dores e amores de ser mulher negra. E entre todas as artes que ela poderia escolher para fazer o TCC que falasse sobre as dores e amores de ser mulher negra, o cinema era, em sua concepção, uma forma de alcançar o maior número de pessoas.

³⁷ Ferrari, A.m. Papo de #cineasta com Day Rodrigues. Revista Foco conteúdo social, ago/2020. [Papo de #CINEASTA com Day Rodrigues - Revista FOCO](#). Acesso em 11 ago 2023

Imagem 18: As Entrevistadas



Fonte: Página do filme no Facebook³⁸

As entrevistadas foram escolhidas entre as mulheres que Day Rodrigues conhecia, seja dos encontros de militância, como a Djamila Ribeiro, ou de parcerias de trabalho, como a Ana Paula e a Preta Rara. E foi Preta Rara quem levou Nenesurreal, mulher com mais de 50 anos, que é avó e lésbica, assim como Luana Hansen, o que nos dizeres de Rodrigues “Isso faz com que a gente consiga é trazer outras intersecções de fato”.

Sua mãe também foi uma das entrevistadas, sugestão dada por uma amiga e colaboradora do filme em uma “conversa de bar”, pois de acordo com a amiga, sendo ela (a mãe), uma mulher negra e nordestina e que não era engajada em militância política, mas que vivia a militância da vida, poderia trazer outras experiências. E por não se sentir em condições de entrevistar a própria mãe, pediu a Lucas Ogasawara que fizesse a entrevista, sendo essa entrevista a única realizada por ele. Mas para Day Rodrigues, a presença da mãe foi um grande presente para o filme.

³⁸ Fonte: Página do filme no Facebook

Imagem 19 – Público no dia do lançamento



Fonte: Página do filme no Facebook³⁹

Imagem do dia do lançamento do filme, onde vemos uma sala lotada e diversa, as pessoas estão aplaudindo e prestigiando, algo muito importante para o cinema nacional e para o cinema negro no feminino.

Imagem 20 – Cartaz oficial do filme



Fonte: Facebook do filme⁴⁰

Sinopse: O documentário *Filhas de Lavadeiras*, de Edileuza Penha de Souza (roteiro e direção), duração de 22', exibe gerações de mulheres falando de suas vivências e memórias como filhas

³⁹ Fonte: Página do filme no Facebook

⁴⁰ Disponível em: [\(20+\) Facebook](#). Acesso em 07 set 2023

de lavadeiras. Discutem os caminhos percorridos por suas mães para dar a elas um destino distinto, com maiores possibilidades e dignidades.

Prêmios: Menção Honrosa no 4º Cine Tamoio - Festival de Cinema de São Gonçalo/RJ de 2019; e em 2020 ganhou: melhor curta-metragem no 25º Festival *É tudo verdade*⁴¹, Prêmio Aquisição Canal Brasil de Incentivo ao Curta-Metragem; Troféu Tesourinha de Júri Popular no 8º Festival Internacional de Curtas de Brasília e melhor filme pelo júri popular; Melhor filme pela região Centro-Oeste, Norte e Nordeste (Conne) no 7º Festival de Cinema Feminino - Tudo sobre Mulheres, em Cuiabá – MT.

Imagem 21 - Edileuza Penha com o prêmio no Festival de Curtas de Brasília



Fonte: Facebook do filme⁴²

Edileuza Penha de Souza nasceu no eixo Vitória-Vila Velha, no Espírito Santo, no ano de 1965. Formada em História pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, 1994), mestra em Educação e Contemporaneidade pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB, 2005) e doutora em Educação pela Universidade de Brasília (UnB, 2013) e atualmente é professora do Instituto Federal de Brasília. Estuda cinema desde 2006, mas seu primeiro curta-metragem foi *Mulheres de Barro* (2013), resultado da sua tese, em que ela apresentou o filme *Assédio* (Bertolucci, 1998) para 12 mulheres panelleiras e congeiras, que tinham como

⁴¹ Maior festival de documentário do cinema brasileiro, e considerado uns dos maiores da América Latina.

⁴² Disponível em: [\(20+\) Facebook](#). Acesso em 07 set 2023

profissão a confecção das famosas panelas de barro do Espírito Santo. Ela gostaria de colher “história de amor, vividas ou desejadas”, mas recebeu “muito mais histórias de dor”.

Imagem 22 - Cartaz e Programação EGBE, momento da primeira exibição pública do filme



Fonte: Instagram do filme⁴³

O filme *Filhas de lavadeiras* teve a primeira exibição no dia 12 de abril de 2019 na Universidade Federal de Sergipe durante a Mostra de Cinema Negro de Sergipe. Edileuza Penha conta⁴⁴ que o interesse pelo tema do filme surgiu muito antes de ela se pensar cineasta. Em 2005, quando se mudou para Brasília para trabalhar no ministério da Educação, conheceu Maria Helena Vargas⁴⁵, que havia escrito *As filhas das lavadeiras*, livro lançado em 2002 composto por depoimentos dado por filhas de lavadeiras. E nos corredores do ministério, sempre que via Dona Maria Helena, dizia brincando, “este livro dá um filme”.

Quando em 2012 foi para Cuba estudar documentário por conta do doutorado, ela levou o livro e lá foi se formando a ideia de fazer o filme, mas era uma ideia desprezível, nos dizeres de Penha: É aquela coisa que ficava ali, assim... quando tem uma hora vaga, você não tem nada pra fazer entre aspas, vai lá e pega porque você não tem nenhum compromisso com aquilo.

Em 2016 abriu o edital da FAC (Fundo de apoio à Cultura do Distrito Federal) e como o material já estava pronto, o projeto foi inscrito e ganhou o financiamento. Mas como ressalta

⁴³ Disponível em: [Filhas de Lavadeiras Doc \(@filhasdelavadeiras\) • Fotos e vídeos do Instagram](#). Acesso em 07 set 2023

⁴⁴ Entrevista dada à autora em 10 de fevereiro de 2022.

⁴⁵ Maria Helena Vargas de Silveira, nasceu em 1940 na cidade de Pelotas/RS e morreu em 2009 em Brasília devido a um aneurisma. Teve 11 livros publicados entre os anos de 1980 e 2000. Em sua obra, a negritude e a educação permeiam a maioria de seus escritos, publicada em coletâneas literárias e em livros técnicos (OLIVERA, MACHADO. Helena do Sul. In [Vida – Helena do sul \(ufgrs.br\)](#). Acesso em 14 ago 2023)

Penha, o documentário não é baseado, mas inspirado no livro, e o filme é também uma homenagem à autora.

Um problema foi a escolha do local das filmagens. Inicialmente a ideia era filmar nos três lugares que foram/são capitais do país (Salvador, Rio de Janeiro e Brasília) e no Espírito Santo, lugar onde nasceu, mas Penha se deparou com o problema da verba, que não cabia muito deslocamento, logo era necessário fazer escolhas. Brasília era o lugar onde residia e de onde estava vindo o financiamento, no Rio estavam algumas pessoas que ela gostaria de entrevistar e ela desistiu do Espírito Santo por achar nepotismo entrevistar suas irmãs. Logo o filme se passa em duas locações, Brasília e Rio de Janeiro.

As pessoas entrevistadas foram escolhidas primeiramente, por conhecerem a sua história, algumas participaram do livro, como a atriz Ruth de Souza, outras eram amigas para além do livro, amigas de vida e de militância, como Neide Rafael e Maria José, outras foram escolhidas por conta do papel que elas representam no movimento negro, como a deputada Benedita da Silva e a escritora Conceição Evaristo, que eu também uso para pensar as falas das mulheres presente neste texto.

Imagem 23 – Recebendo o prêmio no Festival de Viena



Fonte: Instagram do filme⁴⁶

⁴⁶ Disponível em: [Filhas de Lavadeiras Doc \(@filhasdelavadeiras\) • Fotos e vídeos do Instagram](#). Acesso em 07 set.2023

Imagem 24 – Cartaz Festival é tudo verdade



Fonte: Instagram do filme⁴⁷

3.1.2 Escolhas afetivas

Como já dito, aqui faço comparações entre as diretoras, não para dizer ou eleger que essa é melhor que aquela, mas para mostrar que filmes podem ter motivos/temas/assuntos similares e terem escolhas diferentes, dando aos filmes identidades próprias. A essa identidade própria Panafria (2009) chama de análise interna, que é analisar o que a obra tem de individual e singular.

Aqui começo uma análise dos filmes em si, desconstruindo a obra a partir dos seguintes elementos: abertura, “entre-temas”, ou seja, a forma como é trabalhado as passagens de cena ou temas centrais dos filmes, cenário e encerramento. Lembrando que um filme é um produto que é bidimensional e limitado aos seus próprios quadros e sons, e como escreve Vonoye e Golio-Lété, o filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada de análise (2008, p 15).

Logo, começando pelo começo, ou seja, a abertura, o primeiro contato que temos com ambos os filmes é o som de água, e este é ouvido antes que surja qualquer imagem na tela, a água que trouxe os primeiros escravizados? A água que lava a roupa? A água, reinos de Iemanjá e Oxum? Ainda ao som das águas vem as dedicatórias, Day Rodrigues dedica à “para os nossos

⁴⁷ Disponível em: [Filhas de Lavadeiras Doc \(@filhasdelavadeiras\) • Fotos e vídeos do Instagram](#). Acesso em 07 set 2023

avós, para os nosso ancestrais”, Edileuza Penha a “Laura de Souza e Eva Eugenia de Oliveira, as lavadeiras de minha vida”.

Sei, pela entrevista com Edileuza, que Laura foi sua mãe, e Eva Eugenia, foi a vizinha que também fazia as vezes de mães, ou seja, também são ancestrais, talvez não tão distantes, mas que também deixaram sua herança. Edileuza conta que Eva Eugenia conseguiu assistir ao filme, mas devido a idade e a demência causada por ela, quase nada foi entendido.

Posso dizer, que as diretoras dedicam os filmes aos que se foram em forma física, mas que permanecem em memória e em ensinamento. Voltando ao barulho da água, que para cultura afro diaspórica, assim como a terra e toda natureza, são manifestações de elementos ancestrais e que deles vieram os seres humanos, logo o som da água pode ser lido como referência a esses ancestrais, escreve Machado e Oliveira:

Transforamar. Pois, **transforamar** é reconhecer e encantar-se por nossa ancestralidade, compreender que o amor tecido por ela é ato de resistências, de re-existências e implicações com a plenitude da vida, com as liberdades e emancipação, com as descolonizações dos sentidos, do conhecimento... (MACHADO, OLIVEIRA, 2022, p. 5)

Logo, as aberturas dos documentários já demonstram o engajamento com a cultura negra e com a militância, mas não é qualquer militância, é a militância das mulheres negras.

Em *Filhas de Lavadeiras*, logo após as cenas iniciais e após a enunciação do filme, vem o nome da diretora. Edileuza optou, para já nos fazer entrar no mote do filme, mostrar em cor sépia uma filmagem antiga de cenas de mulheres negras e crianças na beira de um rio lavando e quarando roupas ao som de tambores, e depois de alguns segundos aparece a primeira entrevistada.

Imagem 25 - Abertura de *Filhas de Lavadeira*

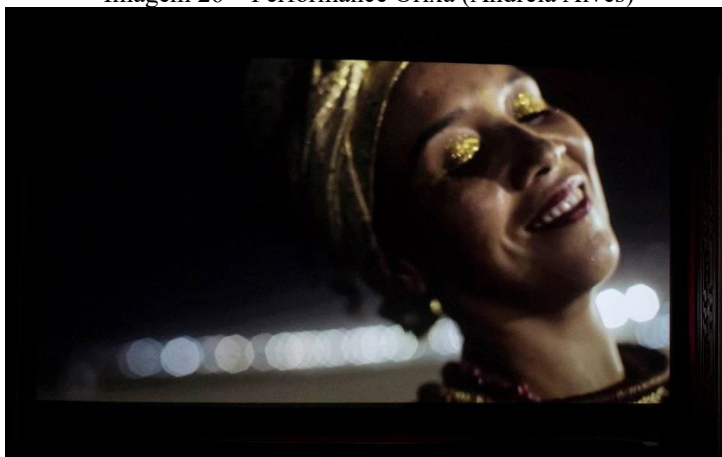
Fonte: Elaborada pela autora, através do filme

Assim, nessa imagem, o que vemos são as mãos negras lavando roupas e a espuma do sabão na água. Mesmo com o plano fechado, partes do corpo dentro da água dão a noção da imersão em um rio ou córrego. O que me faz pensar que o ruído de água que ouvimos antes de qualquer imagem, remete a essas mulheres em sua labuta.

Day não mostra o nome do filme logo, ainda mantendo o som das águas, mas colocando uma percussão bem grave; mostra, na versão que tenho do filme, o prêmio obtido no festival de Pernambuco, então vem na tela com a informação: “Santos • São Paulo”, e, após isso, nomes da(o)s diretora(e)s seguido de um quadro ou *frame*⁴⁸ de um cenário de fundo cinza e um banco de praça vermelho vazio, que antecede a palavra Prólogo e temos, logo após, já nesse cenário, com o banco ocupado, a apresentação com falas de algumas das entrevistadas, e enquanto ainda ouvimos o discurso de uma delas, saímos do cenário para uma praia (possivelmente Santos) e uma mulher com traje que lembram os trajes das religiões de matrizes africanas, aproxima-se da tela com a mão na cintura e aos sons da natureza e então, finalmente vemos o título do filme.

⁴⁸ Quadro ou *frame* é a imagem fixa de um produto audiovisual

Imagem 26 – Performance Orixá (Andreia Alves)



Fonte: Elaborada pela autora, através do filme

A imagem 26 traz um close de Andreia Alves, atriz-dançarina. Durante todo o filme há cenas dela executando passos de danças afro, trazendo a vasta cultura afro-diaspórica, que envolve o corpo (a dança) e o espírito (a representação de um orixá). De acordo com Monteiro (2019), citando o teórico nigeriano Esiaba Irobi, as sociedades africanas possuem uma semiologia corpórea, o corpo é um receptáculo do divino e do terreno (MONTEIRO, 2019, p. 21). E o mar, o Atlântico-mar, elo entre África e Brasil.

Uma diferença bem grande entre os filmes é sobre o que denominei “entre-temas”, que são os modos como foram realizadas as mudanças de temas ou blocos de temas.

Edileuza é sutil, é possível perceber três grandes blocos sequenciais: a infância como filhas de lavadeiras, as histórias das mães e depois a importância da educação para essas mães e, em consequência, uma vida diferente para as filhas.

Day escolheu dividir o filme *Mulheres negras, projetos de mundo* em blocos temáticos bem delimitados, que servem de abertura para as respostas das entrevistadas. Esses blocos, com exceção de um que começa com a foto de Preta Rara, são compostos por um texto ou palavra. Após essa introdução, há as falas das entrevistadas. Abaixo, a palavra Prólogo, como um exemplo de como foram concebidos os “entre-temas”: sempre em um fundo preto, com letras brancas que dão títulos aos blocos.

Imagem 27 – Exemplo de um dos “entre-temas”.



Fonte: Elaborada pela autora, através do filme.

Essas escolhas causam uma grande diferença entre as obras. *Filhas de lavadeiras* fica mais fluido, e parafraseando Lulu Santos, o filme vem em ondas calmas, como uma contação de história ao redor de uma mesa, neste caso, de uma câmera. Já *Mulheres Negras...*, acaba lembrando capítulos, que nos mostram o que se pretende discutir, falar, revelar. É uma estrutura quase panfletária, de denúncia.

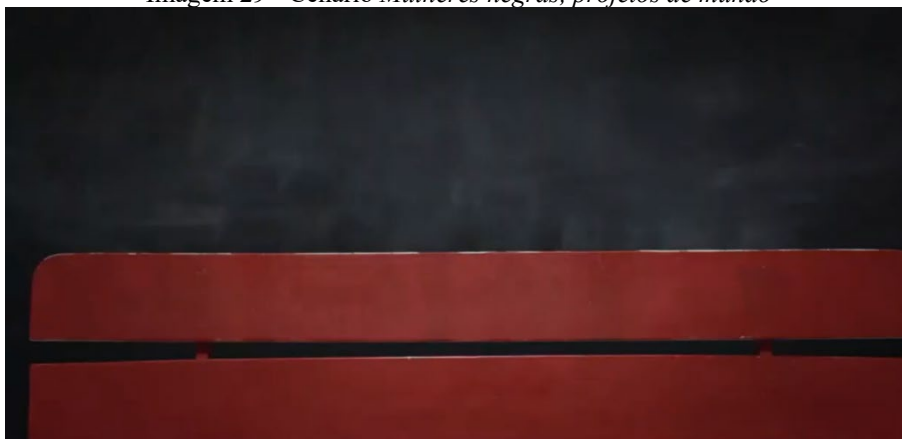
Imagem 28 - Cenário *Filhas de Lavadeiras*



Fonte: Elaborada pela autora, através do filme

Os cenários são diversos nos filmes. Edileuza resolveu entrevistar as mulheres em espaços próprios, seja a sala de uma casa, um jardim, ou o espaço que nos lembre a ocupação das entrevistadas. Dando um ar mais íntimo, aconchegante, além das palavras ditas, também observamos o espaço ocupado e o que isso mostra da entrevistada. Conforme vemos acima, Neuza Pereira é entrevistada em um espaço que faz alusão a sua profissão

Imagem 29 - Cenário *Mulheres negras, projetos de mundo*



Fonte: Elaborada pela autora, através do filme

Mulheres Negras... foi filmado em estúdio, que como já foi descrito, eram paredes cinzas e um banco daqueles de madeira de praça, pintado de vermelho, duas das entrevistadas estão um outro cenário, com paredes amarelas e uma cadeira pintada de rosa, mas com exceção das cores, não há nada mais para chamar a nossa atenção, não há quadros, cartazes ou qualquer outra decoração.

Essas escolhas dão a *Mulheres Negras...* uma severidade, uma secura, que me obrigou a prestar atenção aos discursos, as interpretações das falas já são meio guiadas pelos títulos dos blocos, não há espaço para distrações, são feitas denúncias, e são feitas de forma circunspectas. Me lembra um livro, onde cada bloco do filme seria um capítulo, no entanto, o que poderia soar acadêmico, é quebrado pela emoção das entrevistadas, então saímos do academicismo ocidental para além da oralidade, ela se transforma em oralitura, assim definida por Débora Monteiro:

A Palavra, energia vital que se interpõe na palavra falada, estava e está nas famílias, nos terreiros, nos movimentos políticos, nas escolas e nas artes. Ela não é sempre dura, não é sempre linda, ela informa, guarda, salva, agride, cresce, cresce, cresce e transcende. Quando transcende cria poesias do corpo, performances da palavra. (MONTEIRO, 2019, p. 66)

Tem no discurso das entrevistadas, que será melhor discutido no próximo tópico, uma energia que transcende a tela, que nos atinge, somos levado a ficar irritados, tristes, injustiçados, mas há espaço para o humor e o afeto, e as mulheres e a diretora ali presente estão indo para o embate com as armas que possuem: voz e imagem.

Em *Filhas de lavadeiras*, o cenário nos remete aconchego, onde a ternura está mais explícita, o tom de denúncia é substituído pelo carinho e saudades, são histórias de família, de

superação. Mas isso não impede de sentirmos as mágoas sofridas, ali as mulheres exaltam a força das mães e a capacidade de vencer. Aqui também sentimos a oralitura.

E, por fim, o fim, as escolhas de encerramento. Edileuza homenageia D. Maria Helena Vargas (Helena do Sul) e sua avó lavadeira, Joaquina Vieira Vargas. E, enquanto sobem os créditos, vemos, ao som da música “Lavadeira”, interpretada por Layla Jorge, mulheres negras vestidas com roupas brancas lavando roupas em um córrego (imagem 29), remetendo a um passado, em outra homenagem à ancestralidade.



Fonte: Elaborada pela autora, através do filme.

Já Day Rodrigues termina seu filme com um poema de Preta Rara, recitado pela própria, e nos créditos, uma breve explicação sobre quem são as entrevistadas, e no último frame temos Brasil, 2016.

No encerramento de *Filhas de Lavadeiras*, o coletivo está explícito, e o ato de lavar também é o ato da comunhão e do encontro, fica para mim esta relação das águas com a cultura afro diaspórica, que remete à abertura do filme, com o som da água e as imagens em sépia também de mulheres lavando roupa. *Mulheres Negras...* termina com um poema, que é um grito de guerra e resistência. Também há o coletivo, pois temos Preta Rara e Nenê Surreal, os grandes sorrisos de ambas, e o explícito carinho na forma como Nenê Surreal olha para Preta Rara, mas é um final mais “seco” e, apesar da poesia recitada, menos poético em termos de imagens.

Penafria (2009, p. 8), ainda falando sobre análise interna, exemplifica alguns aspectos para realização dessa análise:

- i) Informações: é o subtópico anterior, momento em que dou informações sobre o filme;
- ii) Dinâmica da narrativa: vou falar dele melhor no tópico abaixo;

iii) “ponto de vista”: que pode ser trabalhado em 3 sentidos:

- 1) Sentido visual/sonoro – onde o foco da análise está nos aspectos visuais e sonoros. Sons que fazem parte da obra, sejam diegéticos ou extra diegéticos, a localização da câmera, como são feitos os planos etc.
- 2) Sentido narrativo – onde a análise está em “ver” quem conta a história e a forma como ela é contada: em primeira ou terceira pessoa? O narrador está presente na história?
- 3) Sentido ideológico. Aqui pretende-se verificar qual a posição/ideologia/mensagem do filme/realizador em relação ao tema(s) do filme (PANAFRIA, 2009, p. 9).

Nos parágrafos abaixo, vou focar no sentido e discutir os aspectos visual e sonoro. Em ambas as obras, as diretoras usam para as entrevistas planos abertos. Em *Mulheres negras*, a câmera é parada, centrada nas entrevistadas, quase uma entidade que elimina a presença de outra pessoa que não seja a que fala, e ela fala para a gente. Em algumas teorias do cinema, a câmera é o olho que nos representa, então, ao falar para ela, a “personagem” fala para a gente, quebrando a quarta parede, quebrando o lúdico, a fantasia; é para nós, do outro lado da tela, que aquelas palavras se dirigem.

Em *Filhas de Lavadeiras*, fica latente a presença de outra pessoa com quem a entrevistada dialoga, não podemos ouvir as perguntas, mas sentimos que alguém as faz. A câmera às vezes está centrada, às vezes muda de ângulo, focalizando outros aspectos, outras luzes, deixando o filme menos denso, menos duro, mais íntimo.

Ambos utilizam como trilha sonora músicas incidentais de ritmos africanos. Mas em *Mulheres Negras...* algumas vezes ela é usada para gerar um clímax, uma mudança de ritmo, em *Filhas de Lavadeiras* o som está mais plano, mantendo o tom intimista.

Os filmes possuem suas similaridades, mas muitas diferenças; sem dúvida o tema é o racismo e as opressões, mas cada diretora o abordou de modo próprio. Como se pensou cada abordagem e como posso analisar os discursos são assuntos do próximo tópico.

3.2 Escrevivências da vida e da arte

Voltando a Panafria (2009), conforme escrevi, ela separa a análise em interne e externa. A interna é centrada no filme, e como também escrevi, aqui vou utilizar o aspecto “ponto de vista”, fazendo uso do sentido narrativo, que de acordo com a autora é “Fazer a decomposição do filme por partes (sequências e/ou por cenas).” (PANAFRIA, 2009, p. 8).

A externa, que tem como referência o contexto de realização e produção do filme, será utilizada no subtópico 3.2.2, em que usarei as entrevistas com as diretoras.

3.2.1 Escrevivência na arte

Como discuti anteriormente, uso o conceito da “escrevivência” para discutir os documentários, vou particularizar ainda mais o conceito ao colocar a expressão “falar de si”. De acordo com Britto (2018), o falar de si não é uma atitude egóica, pois ao compartilhar suas experiências pessoais as mulheres estão buscando uma “ação que provoca, tanto tematicamente quanto esteticamente, um posicionamento e um envolvimento por parte do leitor”. (BRITTO, 2018, p. 101). No meu caso, o espectador. Rago (2013) diz que as escritas (falas) de si das mulheres constituem artes da existência, pois “questionam as marcas de poder e das violências impressas em seus corpos... para se construírem autonomamente em suas singularidades” (RAGO, 2013, p. 253).

Nas duas obras aqui analisadas, as mulheres entrevistadas, sejam as entrevistadas pelas diretoras ou as diretoras entrevistadas por mim, exercem a arte da (re)existência, através do falar de si. Essas mulheres, ao narrarem sua história, suas memórias e experiências, “borram as fronteiras entre público e privado, ficção e realidade, intimidade e política, o eu e o mundo, especialistas que são na arte transgressão e do questionamento dos mecanismos de sujeição”. (RAGO, 2013, p. 252).

Mas este falar de si possui diferente nuance em cada uma das obras, portanto, irei analisá-las separadamente.

Mulheres Negras, projetos de mundo

Eu não saio de uma escola de cinema, a escola de cinema que vem depois, eu faço sempre questão de falar sobre isso, porque, se não fosse inclusive os movimentos negros, eu também não existiria. É, eu não sou uma cineasta que fala de negritude, eu sou uma mulher negra que me tornei cineasta. Entendeu? E, aí sim, faço filme sobre pessoas negras. (RODRIGUES, 2022)

Como lemos no trecho acima, dito pela Day Rodrigues durante a entrevista concedida a mim, *Mulheres negras...* é um filme de pessoas pretas realizado por uma mulher que se autodeclara preta. Quero destacar a ênfase dada ao movimento negro como constitutivo de uma existência, ainda falando sobre esse assunto, movimentos negros, em outras partes da entrevista Day afirma: “só me torno a cineasta, é porque antes de tudo eu era militante da questão racial no Brasil. Pensando também a vida das mulheres negras e LGBTQIA+ também. Então assim o meu trabalho com o cinema é esse espelho tanto de é construir uma equipe que a gente consiga não reproduzir os pactos, seja do racismo, da transfobia de todas as opressões que a gente pode virar, mas também sempre atrelada ao que vem sendo construído historicamente pelos movimentos sociais, principalmente o movimento negro”. (RODRIGUES, 2022)

Ou seja, ao pensar na importância que os movimentos sociais têm para a diretora, coloco o filme *Mulheres negras: projeto de mundo* dentro da categoria criada por mim: a militância como arte da escrevivência.

Posso definir militância como uma prática social, vinculado a produção, reprodução e socialização de conhecimento, o ser militante luta por uma causa que ele considerar justa e necessária. Militância é coletivo, e assumir como nossos iguais a nossa história e a melhoria de nossas vidas. (SIDNEY, 2008).

E como o cenário não muda e já falei dele acima, o que se alterar são as pessoas e suas falas, logo vou me centrar em discutir as falas.

Já escrevi que o documentário é dividido em “capítulos”, que eu chamo de blocos, em cada um deles haverá uma ou mais entrevistadas, não sabemos as perguntas, ouvimos apenas as respostas. Os blocos são:

- Prólogo
- Capítulo 1 – Essa narrativa existe;
- Capítulo 2 – O fim da história única;
- Capítulo 3 – Juventude;
- Capítulo 4 – Fotografia de Preta Rara;
- Capítulo 5 – Espelho: torna-se negra
- Capítulo 6 – Interseccionalidades
- Capítulo 7 – Em todos os lugares;
- Capítulo 8 – São muitas as narrativas.

Ao analisar apenas os títulos, já é possível perceber os temas caros a militância, a existência de uma narrativa que extrapola a narrativa única imposta pelo colonizador, sempre branco. A luta pela juventude, sempre ameaçada pelas múltiplas violências. A questão da imagem e da constituição de uma subjetividade negra. A interseccionalidade, conceito aqui já discutido e que dá as caras por conta de sua importância e por fim as resistências, estamos em todos os lugares e somos muitas com diferentes narrativas, mas irmanadas pelo afeto, conforme vou mostrar agora, ao analisar cada um dos capítulos.

O prólogo

A primeira entrevistada que aparece é Djamila Ribeiro, e, como já disse, vieram dela as palavras que despertaram a ideia do filme.

Imagem 31 – Djamila Ribeiro – a dificuldade de ser escutada, pois voz sempre houve.



Fonte: Elaborada pela autora, através do filme

A câmera está parada e centrada (e assim vai permanecer durante todo o filme, o foco no rosto, nas emoções, nas expressões) vemos ela bem de frente, olhas baixos e semblante pensativo, ela não olha diretamente para câmera. Seu primeiro dizer é sobre o diálogo que

deveria ser fala e escuta, mas quem está no grupo privilegiado tem dificuldade em ouvir, principalmente em ouvir um grupo que esteve historicamente silenciado.

Nas próximas cenas, vão ocupando o “banco da praça” na seguinte sequência: Preta Rara e Nenê Surreal, quem abre a fala é Preta-Rara, discutindo o corpo da mulher negra, que historicamente é visto como mercadoria, logo após vem Dida comentando sobre a relação entre história da mulher negra e a classe trabalhadora, Francinete (mãe de Day Rodrigues) remete aos comentários pejorativos ouvidos sobre suas roupas e cabelo com os olhos marejados.

Imagem 32 - Preta-Rara e Nenê Surreal – O corpo negro em disputa



Fonte: Elaborada pela autora, através do filme

É o corpo negro, corpo-mercadoria, que compõe o corpo do trabalho na base da pirâmide, o corpo que pode ser criticado. E vamos ao racismo que estrutura, ao racismo diário, ao racismo que é escrito e marcado no corpo, o corpo não padrão, que pode ser remodelado para caber nos moldes, nas estruturas, nas opressões.

Nenê Surreal diz “A resistência só se dá porque ela é por amor, pois a gente sangra todo dia”; Ana Paula, como uma voz embargada (o sangramento diário) fala sobre a resistência das mulheres na periferia, que criam narrativa outras, narrativas de sobrevivência.

No fim do prólogo, a bailarina Andrea Alves, em sua performance de mulher orixá, se aproxima da câmera, apenas ouvimos Djamila, que em tom de desafio, ou melhor, com uma voz petulante diz: não vamos mais nos calar! Pois se tentarem, será o embate, a luta. Eu penso, cá comigo: “Apenas aceitem!”

Neste bloco, que é o nosso primeiro contato com o filme após a abertura, temos o primeiro contato efetivo com algumas das entrevistadas, e ao denominá-lo “Prólogo”, que na literatura é uma introdução à trama, Day situa o leitor em como o filme é concebido, são

mulheres preta falando para a câmera, quase sem cortes, suas falas fluem e possuem um ponto de vista bem direcionado: falar da forma de existências das mulheres negras no mundo.

Logo posso dizer que questões como protagonismo, narrativas outras, direito a falar e resistência darão o tom ao documentário, e por que não, o amor também, pois como falou NeneSurreal: “se não tiver amor nas formas de resistência, a gente vai embora e não volta nunca mais”.

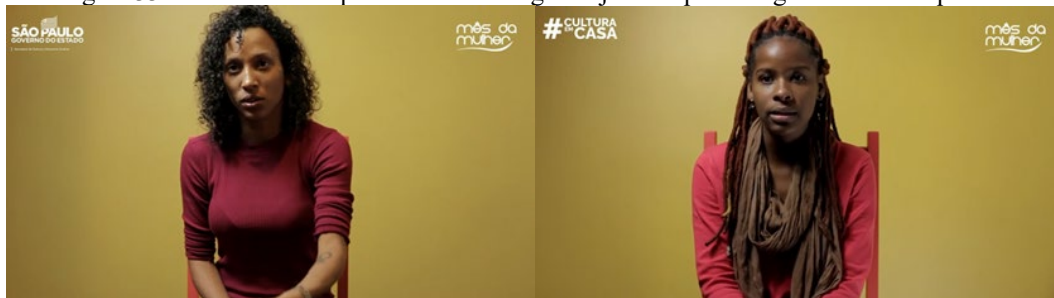
Ao colocar logo na primeira cena Djamila Ribeiro falando sobre dificuldade da fala e da escuta, Day mostra muito sobre os interesses do filme: falar e esperar ser escutado. No tópico sobre documentário, escrevo, citando Ruiz (2020), que a subversão do documentário autobiográfico é a possibilidade da mulher falar e falar de si, e como escrevi no início do tópico, o falar de si não é uma individualização, mas sim a parti de gente, chegar no coletivo, o que conversa com a ideia de escrevivência e também com o discurso militante do lugar de fala.

Conforme escrevi no tópico anterior, após o prólogo vem o título do filme e após o título, um *frame* com seguinte trecho de Gloria Anzaldúa que, de acordo com o filme, foi retirado do livro *Falando em línguas*: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo, em que ela dizia escrever para registrar o que os outros apagavam quando ela falava. Ou seja, a fala que os outros podem não escutar (apagada), mas que ao ser registrada (na página do filme), pode reescrever a história mal escrita e na briga por uma nova narrativa que entra o capítulo 1.

Capítulo 1: Essa narrativa existe

O capítulo inicia com Djamila Ribeiro, que diz que é importante enquanto mulher negra falar em primeira pessoa, contar a própria história, deixar de ser objeto de pesquisa dos outros, produzir seus próprios enredos e narrativas. A narrativa da própria subjetividade. Após ela, entram mais duas jovens mulheres que ainda não haviam aparecido, Monique e Luana, elas são as únicas com cenários que fogem ao banco de praça vermelho com fundo preto. Suas falas são sobre se descobrir e se construir enquanto mulheres negras. São jovens, mas o discurso é velho, um dia se descobre que além de ser uma pessoa, também se é uma pessoa negra, que não ser é igual ao “outro” branco, ser negro é maior que ser pessoa. É muito bom perceber o orgulho e a seriedade com que elas enxergam este ato.

Imagem 33 - Luana e Monique – Mulheres negras e jovens que se orgulham de ser quem são



Fonte: Elaborada pela autora, através do filme

Finalizando, volta-se a Djamila que reflete sobre a disputa de narrativa, que ocorre a partir do momento que as mulheres negras se apoderam de sua própria história. A disputa de narrativa abre a possibilidade para uma multiplicidade de vozes, pondo fim a uma voz única e é sobre o fim de uma única possibilidade de existência que abre o próximo bloco.

Capítulo 2: O fim da história única

Francinete é a única pessoa a falar no bloco. Lembrando que ela é mãe de Day e é a única não entrevistada por ela, mas por Lucas.

Ela olha para a câmera visivelmente emocionada, relata uma história que ocorreu em um Supermercado Dia, supermercado popular comum em algumas regiões do estado de São Paulo. Lá, ela presencia um “rapazinho de cor, bem preto”, camiseta, shorts largos e pés no chão, ser abordado pelo segurança do estabelecimento, o rapaz estar com um pacote de bolacha na mão, e sem interlocução nenhuma, o segurança tira o pacote e o manda para fora. Francinete, que observava a cena, comenta com a pessoa que a acompanhava “ele deve estar com fome, vou comprar a bolacha e dá”, mas quando saiu do supermercado não foi a dor pela fome do rapaz que a acompanhou, mas a dor de pensar que um menino branco, em condição similar, talvez não tivesse o mesmo tratamento do funcionário. As falas de Francinete são intercaladas com o trecho abaixo do livro Quarto de despejo de Carolina Maria de Jesus.

*Como é horrível levantar de manhã e
não ter nada para comer
[...] os meninos ganharam os pães duros, mas
estava recheado de pernas de baratas.
Joguei fora e tomamos café,
botei o feijão para cozinhar.*

Na tentativa de relacionar o depoimento com o título, imaginei que o fim da história única diz respeito ao pensamento final de Francinete, a que se viu mais triste por perceber que a dor da fome, tão bem expressa por Coralina Maria de Jesus não é mais o único incomodo, o pré-conceito, ou seja o conceito prévio também conta uma história, que é antes de ser pobre, se é negro. Francinete mudou de perspectiva, descolonizou a mente da história única criada pelo racismo estrutural, que ao normalizar alguns estereótipos, se age sem pensar, sem perceber que a ação se dá pelo racismo.

A relação “negro, logo ladrão”, é tão comum que pululam história de pessoas negras “confundidas” e presas, mesmo quando na descrição do meliante, a denunciante diga que ele é branco. A história de diz respeito a um jovem, que é massacrado pelo racismo estrutural, e será sobre a juventude, que todos dia passa por alguma forma de violência, que fala o próximo bloco.

Imagem 34 – Francinete e suas lágrimas pelas várias fomes do corpo negro



Fonte: Elaborada pela autora, através do filme

Capítulo 3: Juventude

Luana conta que foi traficante por 10 anos. A polícia já chegava batendo, sem nem procurar as drogas, e quando parava, às vezes dizia, “ah! Ela é uma menina”. Logo após o relato de Luana, aparece as seguintes estatísticas: No Brasil morrem 82 jovens por dia, 77% são negros (Fonte: Anistia Internacional 2012).

Aparece Monique para falar que, antes do debate da morte letal, é necessário falar sobre a morte simbólica, pois vai se morrendo aos poucos, com os apelidos, os xingamentos, os estupros, quanto mais rápido se acorde e reage, talvez diminua a chance de morte final. Não se morre só de morte “morrída”, morre-se também aos poucos, mentalmente, e pensando em juventude negra, não apenas a atual, mas a “nossa” juventude, quantas vezes fomos assassinados?

São as duas mulheres mais jovens que falam sobre a violência sofrida, sobre a violência que podem atingir a elas e outras/os/es amigas/os/es, suas vidas estão sempre na corda bamba.

Mas, também somos violentados quando nossa imagem é o motivo que nos negam as ferramentas da sobrevivência no capitalismo, que é a nossa capacidade de trabalho. E é sobre o julgamento que o corpo negro sofre que fala o próximo bloco, que inclusive não tem um título escrito, mas apenas uma foto.

Capítulo 4 – Não tem título, aparece uma foto 3x4 da Preta Rara

Ele abre mostrando uma foto 3 x 4 de Preta Rara, ela narra que seguiu as sugestões da avó de mãe e fez todos os cursos de capacitações possíveis, mas mandava currículo e não conseguia emprego “naquela cidade totalmente racista”. Ouviu um rapaz negro dizendo que, ao mandar currículos, não colocava foto, seguiu o conselho e mandou sem foto, foi chamada, mas ao chegar, quando olhavam para ela, era reprovada, pois não era “só” negra, era negra e gorda. Sua imagem (o retrato 3 x 4) não cabia nos padrões exigidos

Ela continua o relato do medo que tem, mesmo agora que é professora, de ter que voltar a ser empregada doméstica, não por empregada doméstica ser indigno, mas para as mulheres negras este acabe sendo o único caminho, pois sua bisavó (que foi escrava e teve a boca costurada por não querer dormir como o patrãozinho), sua avó e mãe, a elas só foi permitido ser empregada doméstica. Por fim, conta do último trabalho como doméstica e de quanto a agressão moral e verbal sofrida foi a última gota para ela deixar a submissão de lado.

São várias as camadas aqui, passe pelo colorismo e a valoração da característica não negra, e temos a interseccionalidade de preta + gorda, que causa uma maior desvalorização. Ser empregada doméstica, onde é (re)alocado as mulheres negras, considerado um subemprego, não há respeito pelas profissionais e voltar a ser empregada doméstica é retroceder pelas humilhações sofridas.

Mas o mais interessante foi observar Nenê Surreal enquanto Preta-Rara fala, as expressões de quem sabe qual será o resultado, a cabeça que sacode em empatia, o eco às palavras, as reprovações diante das agressões que a amiga sofreu. A história de Preta-Rara também foi a dela e de tantas outras.

Em uma da epistemologia descritas por Hills (2020), há a Ética do Cuidado e dentro dela há um componente que é o desenvolvimento da capacidade de empatia, e vemos nas

expressões de Nenesurreal a expansão da empatia, ela não só entendia o que Preta-Rara estava contado, mas as mudaria os acontecimentos, se pudesse.

Ao fim aparece um trecho do poema de Conceição Evaristo – Vozes-Mulher – Cadernos Negros 13.

*“A fala da minha filha
Recolhe em si
A fala e o ato”*

A fala e o ato de se reconhecer como mulher negra, nessas falas me torno, e torna-se negra é o próximo tema, que também está relacionado com imagem, com reflexos, com reconhecimentos.

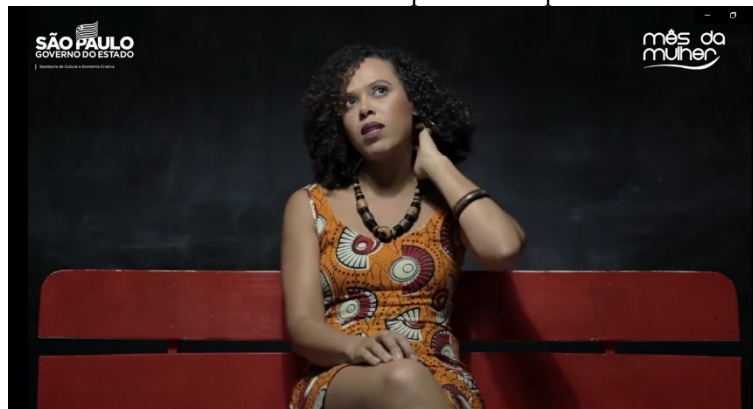
Capítulo 5: Espelho: torna-se negra

Monique comenta uma fala de Lúcia Makena “que até então eu era uma mulher que era negra e depois você vai descobrindo que é uma mulher negra”. Entra Dida relatando que descobriu, apesar de todas as suas características, que era negra apenas em torno dos 20 anos de idade, pois o Brasil tenta esconder das pessoas que elas são negras, não por inclusão, mas para garantir que as pessoas não descubram a sua História e assim não se revoltem e briguem por mudanças.

Monique retoma a fala e diz “enquanto a gente é ‘morena’, a gente não sente o tiro de primeira”, enquanto se é “morena”, não é racismo, é brincadeira, é o *brother*, mas quando se descobre que é preta, o jogo vira.

Ana Paula fala que ao conseguir entender estruturas sociais que nos colocam nesse lugar, é possível pensar em formas de resistência, se fortalecer e principalmente de se amar, de ver a importância de ser mulher negra e olhar para si mesma e de pensar uma outra perspectiva, pois até então viveu a vida se escondendo, viveu a vida apagada. Enquanto ela fala é perceptível a voz embargada, o esforço do controle do choro no mexer nos cabelos.

Imagem 35 - Ana Paula que tenta controlar a emoção ao relembra de quanto é difícil se amar se a sociedade não te reconhecer como pessoa múltipla



Fonte: Elaborada pela autora, através do filme

Ao fim, aparece um trecho do livro *Eu mereço ser amada* de Livia Natália:

*O feminismo negro nos ampara [...]
Para a sensação de que não estamos
Atravessando sozinha esta mata
Fechada que é o afeto*

Corta para Francinete, e desta vez o choro é a emoção está ali, visível e ela narra seus medos, o medo do preconceito. A mágoa que sente pelos “conselhos” não edificantes, por ouvir palavras que nunca diria.

Vamos para Djamilá, que diz que ao se amar, se rompe com o ciclo de violência da própria família, diz a frase “nossos passos vêm de longe” e completa “o amor para nós é um ato de resistência, quando a gente se amar, a gente vai olhar o mundo de outra forma e vai reconfigurar as relações”.

Neste trecho, penso primeiro no óbvio, que é a descoberta que há um obstáculo entre você e o outro, e ele envolve o fato de ser negra, e depois penso no amor-próprio que este conhecimento pode causar. E aí vou para Souza que escreve: “Uma das formas de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesma, Discurso que se faz mais significativo quanto mais fundamentado no conhecimento concreto da realidade”. (1983, p. 17), em outro trecho diz:

A descoberta de ser negro é mais que a constatação do óbvio. (Aliás o óbvio é aquela categoria que só aparece enquanto tal, depois do trabalho de se descortina muitos véus.). Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundidas em suas perspectivas, submetidas

a exigências, compelidas a expectativas alienadas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar a sua história e recriar-se em suas potencialidades. (SOUZA, 1983, p.17-18)

Este bloco fala de amor-próprio, de se ressignificar, de que não há nada mais revolucionário para as lutas negras que o orgulho-amor à própria origem. Mas também nele fica explícito as várias formas de opressão que atinge o corpo da mulher negras, é sobre ocupar múltiplos lugares, que pode gerar diferentes realidades que versa o próximo bloco.

Capítulo 6: Interseccionalidade

Ouvimos Djamila explicando o termo, mas na tela está Andrea Alves, em sua performance, uma dança à beira do mar, voz, corpo e movimento, interseccionando.

Luana explica que nos movimentos ela costuma falar “hoje estou aqui pelo movimento LGBTQIAPN+, ou hoje estou aqui pelas mulheres negras, mas na prática, na vida, não há diferença. Se ela fala pelas mulheres trans, ela não pode deixar de fora o recorte das mulheres negras trans, o fundo, não é nem mais a base, da pirâmide.

Djamila traz as estatísticas de violência, pois para as mulheres brancas, houve uma diminuição em 10% a violência, mas para as mulheres negras, houve um aumento de 54,8%, de acordo com o mapa da violência. A interseccionalidade é essencial para se pensar uma outra forma de sociedade

Após a fala, não vem texto, mas a performance, o movimento. Conforme escrevi quando analisei a abertura, o corpo para a cultura negra, é muito mais que um recipiente que contém os órgãos vitais para a sobrevivência, o corpo também é transcendência, o movimento feito pelo corpo é transcendência (MACHADO, OLIVEIRA, 2022). Logo, vejo neste capítulo que o principal não é apenas falar de múltiplas setas que atinge o corpo negro ao mesmo tempo, mas sobre performar novos movimentos, definindo assim a Interseccionalidade como movimento, no sentido de movimentar, de criar performances outras e novas formas de estar no mundo.

E se podemos criar formas de estar no mundo, também podemos estar em todos os ambientes, em todos os lugares, a apropriação dos espaços é uma forma de resistência.

Capítulo 7: Em todo lugar

Nenê Surreal conta de um prêmio importantíssimo para a cena (do grafite), e que ela, uma mulher preta em um espaço muito masculino, ganhou. Durante o recebimento do prêmio,

diz ela que olhava assim, e só via uns olhares de indignação, mas achava que era apenas uma “visão dela”, mas durante coquetel nenhum homem foi lhe dar os parabéns (olhando para Preta-Rara é possível ver sua cara de indignada e cheia de ira) “me dá um salve”, como se fala no meio.

Preta-Rara também fala de um evento, que chegou atrasada e esbaforida, mas o apresentador não queria deixá-la entrar, por não acreditar que ela era uma convidada, e depois que ela mostrou o convite e entrou no palco, no meio ele tirou a base e não satisfeito, o microfone, mas ela não se fez de rogada, chamou todas para perto e cantou no gogó. No outro dia, as pessoas comentaram que dava para ouvir a voz dela na praça, ao que ela responde, inclinando o tronco e olhando bem para a câmera: “e o poder da mulher preta, tentam fechar as portas para a gente, mas eu não vou com o pé, eu entro, e com os dois peitos”.

Imagem 36 – Dida – Ocupando espaços antes interditos. Pode se estar em qualquer lugar, não é fácil, mas não é impossível.



Fonte: Elaborada pela autora, através do filme

Dida também relembra que queria fazer o doutorando na USP, mas foi desmotivada pois “lá não dava, lá não se consegue, a gente não sobrevive”, mas hoje ela olha e ver o povo negro na USP, fica esperançosa que a juventude está conseguindo resistir, pois o Estado brasileiro nos deve estes espaços.

Dida continua falando e gesticulando: “quem trabalhava, quem ensinava os filhos e as filhas da casa grande, quem vai para a cozinha até hoje? [...] Nós civilizamos, nós construímos esse país.”

Nenesurreal fala, revoltada, que os “caras” esperam que elas, mulheres, peçam permissão para cantar, para ocupar os espaços que eram só deles, e que eles dizem “o bagulho é assim”. Mas agora as mulheres não têm que querer falar, elas têm que falar, chegando nos lugares, “o bagulho é assim! Pronto!”. E as duas olham para a câmera e riem, e eu rio junto.

Esse é o trecho onde ser resistência é mais forte e ser resistência é o ocupar lugares, lugares que em algum momento foram interditados, nem que seja entrando com os dois peitos.

O som fica mais forte e a dança da Andreia Alves fica mais intensa, clímax.

Estar no mundo, ser o mundo, ocupar o lugar, ser visto, ouvido, ter direitos e deveres, não ser segregado pela cor, religião origem ancestral, pode-se ser caracterizado por elas, mas não relegados como se fossem erros, São temas caros aos movimentos negros, o que me fez colocar este filme nesta categoria de militância como arte, arte de se ver, se escrever e se falar.

Após 8 capítulos, incluindo o prólogo, com falas militantes, lágrimas, risadas e principalmente muita resistência, chegamos ao último capítulo, e ele não poderia deixar de fazer referência as múltiplas vozes que ouvimos.

Capítulo 8: São muitas narrativas

Este é o último capítulo, e em vez de resumir as falas, prefiro transcrevê-las, pois são preciosas e o melhor resumo que a película poderia ter.

Djamila: O projeto de mundo para mim é muito importante a partir da perspectiva desse lugar que a mulher negra ocupa na sociedade

Ana Paula: Porque, quando você reconhece a estrutura e entende a importância de ser mulher negra, você se rever, rever o mundo, e trata o mundo de uma forma diferente, acho que isso é muito importante. O que eu gostaria muito era que essas meninas tivessem referências e narrativas a ponto de se ver de outra forma.

Monique: Não é exercício de paciência, não dá para ter paciência, eu não tenho paciência, eu escuto por acreditar no diálogo, eu escuto por isso, mas que por dentro eu estou fervilhando, querendo explodir, não tenha dúvida disso.

Prete-Rara: Eu recebi muitas críticas com relação ao meu disco que só fala de mulher preta, só fala de racismo, eu falei “~~porra~~”, mas é o que eu sofro todo dia, queria que escrevesse sobre o quê? O sorvete que eu tomo de vez em quando?

Djamila: É entender que negar...quando a gente nega outras epistemologias outros conhecimentos, não é que a gente está deslegitimando eles, tem que ficar muito claro, a gente só está apontando os limites deles, e quando a gente quer pensar outras formas de conhecimento, significa reconfigurar o mundo por outro olhar, por outra forma, né, a gente não quer mais olhar o mundo através desse olhar que disseram para nós, a gente quer reconfigurar a partir do nosso.

(Ao som de risadas de crianças que parecem brincar)

Dida: O que é olhar o mundo mais horizontal no sentido das edificações, então o mundo que tem quintal, o mundo que as mulheres negras conhecem, das mulheres pobres no geral e as mulheres pretas, um mundo mais solidário.

Nenê Surreal: Eu fico olhando para a minha neta, meu neto e eu falo *pô*, e aí, mas se agora eu entrego tudo e falo vou parar, então tudo que eu falei aí é mentira, eu vou desconstruir tudo que eu falei, então é assim é uma briga todo dia essa briga diária que a gente fala, saca, de você querer fazer as coisas, não ter a moeda, de você saber que o que você está fazendo vale mais e as pessoa não querem dar aquele valor, saca. E dói, por isso que eu falo que é sangrando, a parada é sangrando.

Luana: A Lei Maria da Penha poderia funcionar de fato, a mulher quando ela apanhasse, ela poderia ter um lugar que ela realmente fosse segura, a delegacia realmente fosse um lugar que é nosso, quando sofresse qualquer tipo de agressão, que seja ela, moral, física, psicológica...Nos sentíssemos seguras de ir lá. Eu acho que o lugar perfeito mesmo para se viver, eu acho que a priori seria um lugar que tivesse de fato respeito.

Francinete: Se pelo menos a primeira metade soubesse dividir um pouco que se tem com outras pessoas, até um diálogo, e escutar o outro, seria tão melhor.

Aparece um quadro com o título do filme, e como alguns livro, temos o Epílogo, com versos de Preta-Rara

*Força, determinação várias noites em claro
 Revezando o meu trabalho Preta-Rara e as aliadas
 O que conquistei o que concretizei
 são resultados das barreiras que eu mesmo quebrei
 sou fruto daqui
 coração, corpo, mente e alma
 espírito nativo, a flora e a fauna
 quebro concreto
 não sou objeto
 tenho palavra demais para romper meu dialeto
 guerreira, brasileira
 minha arma o microfone
 munição, papel, caneta o e meu fone
 quem quiser
 parar fica, aí
 que eu vou me adiantar
 sempre tive força de vontade pra continuar
 mantém a pulsação sana e sadia
 não quero miséria panela fazia
 orgulhosamente rimando
 com sentimento*

Preta-Rara agradece a todos cem por cento.
 É isso né? OHHH (Nenê Surreal)

E assim termina o documentário, que eu poderia chamar de filme manifesto ou filme denúncia. Como escrevi ao início, penso no filme dentro da categoria da militância como arte da escrevivência, todas as falas aqui ouvidas tocam em pontos que são importantes para os movimentos e feminismos negro. A militância não é apenas uma briga política, ela é uma briga da possibilidade de ser quem somos sem ter um alvo em nossas costas. Day rodrigues me disse “o principal é pensar é o protagonismo de mulheres negras, dentro do cinema e do audiovisual que não seja no lugar da do estereótipo, é produzido pelo homem branco”, neste ponto, o documentário mostra ao que veio.

Day Rodrigues também me falou bastante do racismo que ela sofreu tanto em Santos, sua cidade natal, quantos em outros espaços. Vejo no filme uma resposta a essa opressão, Day ao ecoar as vozes dessas mulheres, mostra todas a violência que o racismo causa, mas elas não são vítimas, são resistências são as protagonistas de suas vidas.

Filhas de Lavadeiras

[...] enquanto eu existir, enquanto estiver fazendo cinema, vocês vão ver muitas cabeças falantes, porque foram séculos de silenciamento, então é cabeça falantes é uma escolha. Sabe, é botar essas mulheres para falar e para falar de amor, e não para falar de dores, pois dores, elas têm muitas... (PENHA, 2022)

Quando perguntei a Edileuza Penha o que a levou a se tornar cineasta, ela me respondeu que foi a necessidade de construir histórias de amor. Em outro momento ela me fala que só o afeto é capaz de nos aliviar das dores do racismo. E *Filhas de Lavadeira* é sobre o amor das mães, amor esse que possibilitou que as filhas calcassem patamares maiores na escala social. Logo, aqui a categoria que trabalho é o afeto com arte da escrevivência, que fez com essas mulheres pudessem contar outras histórias, outras narrativas.

Afeto de acordo com o site Enciclopédia de significados⁴⁹, é a disposição de alguém por alguma coisa, seja positiva ou negativa; e ao definir o afeto para a psicologia, diz: O afeto tem relação com situações passadas, com experiências vividas em relação a pessoas, objetos ou ambientes no passado. Vivências positivas criam afeto, que é demonstrado no presente pelas emoções.

Nos anos do recente governo de extrema-direita no Brasil, ficou famoso o mote “o afeto é revolucionário”, pois em um momento que a incitação era ao ódio, respondia-se com disposição de resistir com as ferramentas da amizade, apoio, carinho e união.

Mas voltando ao documentário, se o afeto também uma forma de afrontar uma opressão, e se de acordo com a definição psicológica, afetos geram vivências positivas e emoções presente, digo que *Filha de Lavadeiras* usa do afeto para falar de outras possibilidades de existências, que não negam as opressões seculares vividas pelas pessoas negras, mas que as ressignificam.

Para melhor analisar o filme, dei nomes aos três grandes blocos construído nos filmes, eu os chamei de: infância entre roupas, as mães também têm história e a educação para novos caminhos.

⁴⁹ [Afeto: entenda o que é e o que significa - Significados](#) acessado em 15 nove 2023

Infância entre roupas

Como já citado, o filme abre com uma filmagem em sépia e logo entra na primeira entrevistada, Elisabete Gonçalves, auxiliar de enfermagem, saber a profissão para o filme é importante, pois Edileuza conta história de pessoas que puderem seguir profissões outras que não fosse a de lavadeira.

Como também já escrevi, o local da entrevista vai variar para cada pessoa, Elisabete está em um jardim, a câmera não focaliza só ela, mas alguns objetos logo atrás também, uma estátua que parece ter sido entalhada na madeira que lembra um totem africano, e uma placa onde está escrito Aluwaia, com um tridente vermelho cortando o W.

Imagem 37 - Aluwaia



Fonte: Elaborada pela autora, através do filme.

Pesquisando na Wikipédia, (o oráculo moderno), me diz que Aluwaia⁵⁰ (de àlùwàlá), na mitologia bantu, é um inquite da comunicação e do corpo humano e guardião da comunidade e que poderia se equiparar a EXU. Então, pensei que Exu é o orixá da comunicação, da ligação entre o terreno e o divino, abrir o documentário fosse interessante para atrair bons auspícios, que pode ser verificado pelos prêmios ganhos.

Voltando e Elisabete, que nos conta que teve uma infância como toda criança pobre, nasceu em Santa Teresa, na beira da favela, em comunidade.

A próxima entrevistada é a atriz Ruth de Souza, sobre quem já falei no tópico 2.2. Ela é entrevistada no teatro municipal do Rio de Janeiro, local onde brilhou sendo a primeira atriz negra a subir em seu palco. Ela nos conta que até os 10 anos teve uma infância na roça em Minas Gerais, correndo atrás de marimbondo. Após a morte do pai, a mãe vem para o Rio,

⁵⁰ Disponível em: [Aluwaia – Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Aluwaia). Acesso em: 29 ago 2023.

morar em uma vila, cujas principais lembranças para a Rute eram as festas na vila e brincar atrás dos lençóis brancos.

Após a entrevista de Ruth de Souza, ouvimos uma voz feminina recitando um poema da escritora Conceição Evaristo, e ao fim a imagem da escritora aparece. O local da entrevista parece ser um museu e nos conta que a inspiração que poema vem de lembranças e sensações da infância. Rememora sua mãe levantando-se antes do sol, para colocar as roupas para secar.

Eis o trecho recitado:

O olho do sol batia sobre as roupas do varal e mamãe sorria feliz. Gotículas de água aspergindo a minha vida-menina balançavam ao vento. Pequenas lágrimas dos lençóis. Pedrinhas azuis, pedaços de anil, fiapos de nuvens solitárias caídas do céu eram encontradas ao redor das bacias e tinas das lavagens de roupa. Tudo me causava uma comoção maior. A poesia me visitava e eu nem sabia. (EVARISTO, 2017)

Após Conceição Evaristo, aparece a professora e cantora lírica Maria José de Souza, que relata que havia em sua casa um grupo de senhoras lavadeiras que lavavam juntas.

Ivonete Rodrigues dos Santos, servidora pública, diz que desde que se entende por gente, ela via a sua mãe lavando roupa para fora. Ela tinha que ir para a escola e apenas na volta que ajudava sua mãe. Sua lembrança de infância era o açude se sua cidade onde as mulheres se reuniam para lavar roupa.

Outra servidora pública, Maria Goretti dos Santos, está sentada em um sofá com mais duas mulheres, suas irmãs, e enquanto ela fala, as outras têm os olhares perdidos. Lembra também de sua mãe lavando a roupa no córrego, para o único restaurante do aeroporto, não há referência de qual aeroporto. Ela diz, que o irmão que era dois ou três anos mais velho tomava conta dos pequenos, hábito muito comum em comunidades mais humildes.

As três últimas entrevistadas aparecem em suas salas, com a diretora adentrando em espaços mais íntimos, sei, através da entrevista que fiz com Edileuza que algumas das entrevistas são suas amigas de vida e militância, deduzo que possam ser essas.

A professora Neuza Pereira, está em uma sala amarela, com atabaques e colchas africanas. Ela diz que sua mãe lavava todas as roupas da família, dos agregados e para fora em uma cachoeira, onde todos iam brincar.

A próxima é a assistente social e deputada federal Benedita da Silva, que conta que sua mãe, sendo exímia lavadeira, lavava quase que para todo o bairro do Leme (RJ). Relata que

devido as camisas serem de linho, não poderia haver um vinco, se não a sua mãe refazia todo o processo e levar as roupas causava dor nos braços de Benedita, pois ela tinha que os manter estendidos para não amassar as roupas.

A pedagoga Magna Oliveira, em seu sofá ao lado da jovem filha Íris, fala de dificuldade de passar com um ferro de carvão, levar as roupas até as casas, e fazendo um gesto com a mão de algo pequeno, diz “ganhava aquele dinheiro, que não ajudava tanto, mas era o que tinha para nos sustentar”.

Imagem 38 - Magna Oliveira e Íris. É perceptível, pelo sorriso de Magna o afeto que sente por sua filha, e Iris por sua vez, tem um semblante também risonho, parece brincar com sua mãe.



Fonte: Elaborada pela autora, através do filme.

Aqui neste primeiro bloco, o que prioriza nos discursos são lembranças da infância e a convivência com a mãe lavando roupa, e como isso impactou a vida das entrevistadas. É perceptível uma certa melancolia, pois se hoje as lembranças são agradáveis e algumas são contadas até em tom de piadas, em seus momentos passados havia o reconhecimento da pobreza, e de quantos essas mães eram exploradas. Magna e Iris são a primeira dupla de mãe e filha que aparecem, mais adiante teremos outra, a relação estabelecida entre elas se dá ali, na frente da câmera, lembrando que só vemos o quer Edileuza que nos mostrar, e o que ela nos mostra é cumplicidade e carinho, é a sua escolha de recorte.

São momentos em que as entrevistadas também mostram suas escolhas de lembranças, conforme falai no tópico O passado que não passa, são os testemunhos dessas mulheres, que mesmo estando em outros contextos de vida, guardam em si as marcas deixadas, marcas que as constituíram enquanto ser.

Mães também tem histórias

Elisabete conta que a mãe nasceu no interior, analfabeta e quando foi para o Rio de Janeiro, foi ser empregada doméstica, profissão que atuou até precisar cuidar dos três filhos, quando virou lavadeira, assim poderia trabalhar em casa.

A administradora Ângela de Deus, irmã de Maria Goretti, conta que sua mãe também vendia carne e até ficou conhecida como Maria da Carne, conforme o tempo foi passando, algumas “evoluções” foram conseguidas, como lavar roupa no quintal de casa e comprar uma máquina de costura para fazer o uniforme dos dez filhos, mesmo sem saber costurar direito. Às vezes a câmera focava no rosto das filhas, onde era perceptível a emoção, mas ficava por pouco tempo, respeito às emoções.

As lembranças de Ruth eram os doces que a mãe trazia das festas de grã-finas que ela ia trabalhar. Ruth não era convidada, pois “não se convidava a filha da lavadeira”, a irmã, por ser mais clara, conseguia entrar como “penetra”, mas a Ruth, só restava os doces trazidos pela mãe, a qual ela não queria, pois ela queria ir à festa. Ruth terminou de contar e deu um sorriso sapeca, lembrança de uma meninice, mesmo que magoada.

Imagem 39 - A atriz Ruth de Souza queria ter ido à festa, mas só lhe restava ficar com os doces que a mãe trazia.



Fonte: Elaborada pela autora, através do filme.

Neide Rafael, professora e arte-educadora, conta da preocupação que a mãe tinha com a questão da cultura e do conhecimento. Nascida no município de São João do Alto, interior do Rio de Janeiro, a mãe não havia tido a oportunidade de estudar, e tudo que aprendeu foi por esforço próprio, logo estabeleceu que o mesmo não aconteceria com a filha.

Ivonete conta uma história parecida, uma mãe que não teve recurso, mas que possui uma visão de mundo aberta e não permitiria que a filha passasse pelas mesmas dificuldades.

Imagem 40 - Maria José e Ivonete contam as histórias das mães que construíram um futuro outro para elas.



Fonte: Elaborada pela autora, através do filme.

Maria José resume: “todas as mães simples, independente de origens, elas trabalharam para que os filhos não tivessem o mesmo destino delas”.

As histórias das mães são relatadas pelos olhos das filhas, são relatos de faltas, “perrengues”, descasos. Essas mães possuíam uma história, mas não queriam que as filhas repetissem as mesmas histórias, cresci ouvindo “filho de peixe, peixinho é” frase quase sempre ditas a pessoas humildes, obrigando-as a permanecerem no mesmo lugar, repetindo os mesmos passos, mas essas mães disseram não, e construíram para as filhas realidades outras.

A educação para outros caminhos

Rosangela Batista, empregada doméstica, está ao lado da filha Helen, é a segunda dupla de mãe e filha entrevistadas juntas. Elas estão em uma sala de aula da UNB, diz: “[...] infelizmente a sociedade prepara as pessoas para isso, eu sou uma doméstica, ela tem que ser uma doméstica. Não! Ela não tem que ser uma doméstica, ela pode ser algo melhor “.

Mary France de Deus, a segunda irmã mais nova da tríade, Ângela e Maria Goretti, por já ter nascido em um momento muito melhor da família, foi a primeira a ir para o jardim de infância, a expressão de orgulho e felicidade, transcende a tela, não importava se não tinha lanche, ela ia para a escola.

Imagem 41 - As irmãs Ângela de Deus, Maria Goretti e Mary France de Deus contando suas experiências que foram diferentes, pois pegaram fases sociais e econômicas diferentes. Mas o amor da mãe era o mesmo.



Fonte: Elaborada pela autora, através do filme.

E assim vão passando pela tela as várias memórias de educação. Para a mãe de Benedita, ela tinha que estudar para ser alguém. Neide fala que estudou em uma escola pública rígida, racista e discriminatória. Conceição, sobre as diferenças entre as escolas públicas destinadas às classes populares e as de classe média.

Imagem 42 - Neide Rafael e Benedita da Silva e as memórias da importância que suas mães davam a educação.



Fonte: Elaborada pela autora, através do filme

Neuza diz que quem a ensinou a ler foi a mãe semianalfabeta, durante as lavagens de roupa. Relata a companhia da mãe nas horas de estudos à luz do poste da rua, pois sendo cara, eles apagavam as luzes para economizar, e um tom de orgulho e de agradecimento conta que, mesmo que acompanhasse a mãe até as casas dos “patrões”, a mãe enfrentava a todos e dizia: “a empregada aqui sou eu, não ela”.

Helen narra todo o incentivo da mãe para que ela ganhasse gosto pela educação, como levar livros para ela tomar prazer pela leitura e no início do ano letivo, não importava que o

momento estivesse difícil, ela e a irmã iam para a escola com o material completo. Iris relata que toda vez que pensa em desistir, lembra de tudo que os pais fazem e fizeram para ela estar na universidade.

Imagem 43 - Rosângela Batista e Helen em um que parece ser um auditório, felizes, por proporcionarem uma a outra motivo de orgulho.



Fonte: Elaborada pela autora, através do filme

Rosângela fala, toda orgulhosa, do dia que Helen falou que havia entrado na UnB, do grito que ela deu no ministério público onde trabalha como copeira. Helen conta que o dia do resultado foi mágico, e recebeu o melhor abraço da mãe. Lembrando de todos os professores, relata que eles falaram que ela não ia conseguir, que o destino dela seria ser caixa ou doméstica, nesse momento é possível ver Rosângela balançando a cabeça de indignação por esses “profissionais” de educação. No rosto de Helen é possível perceber a emoção de estar ali contando essa história ao lado da mãe. Ela fala olhando com carinho para a mãe: “sinto muito, muito orgulho dessa mulher. E sentir assim, que tô lavando a dignidade da família, porque eu não vou ser doméstica, a minha irmã não vai ser doméstica, as futuras mulheres que vão vir não vão ser domésticas, mas é graças a essas domésticas que a gente conseguiu alguma coisa, consegui chegar aonde cheguei”. Durante o depoimento, emocionante, a câmera centrou no rosto de Helen, e a emoção dela transbordou.

Corte para Conceição Evaristo, que diz: “Se não fossem as mulheres da minha família, sendo a minha mãe ou não, sendo tia, primas. Se não fosse a saga anterior dessas mulheres, eu não sei se estaria aqui”.

Imagem 44 - Conceição Evaristo tem por trás um mural.



Fonte: Elaborada pela autora, através do filme.

Nesse bloco vemos a importância que é dada a educação como forma de ascensão social. Também temos a questão do orgulho que estas mulheres sentem por suas mães, o orgulho das mulheres da família que escorando uma a uma, elevam todas. Presenciamos o afeto em forma de estímulo a criação de outra vida. Uma vida que será ainda marcado pelo racismo, mas que já permite outras formas de luta.

Como já escrevi, o filme homenageia Helena do Sul e todas as mulheres lavadeiras. E o documentário fala de possibilidades de existência, dessas mães, que nunca desistiram de dar novos rumos às filhas, houve pobreza, racismo, opressões, mas com a força dada pelas mães, elas foram quebrando os obstáculos e puderam galgar outros caminhos.

Imagem 45 - Homenagem Final - Helena do Sul



Fonte: Elaborada pela autora, através do filme

O filme foi uma ode às mães e ancestrais, todas as mulheres que com suas forças, conseguiram traçar outros caminhos para suas filhas. O filme não denuncia abertamente o

racismo, a exclusão, apesar de estar ali, nas entrelinhas, mas glorifica o amor, o afeto e a possibilidade de mudança. Por isso coloco o filme na categoria do afeto como escrevivência, como o falar de si e de seus antepassados e uma forma de (re)existência, sempre coletiva.

Edileuza quer fazer filmes que não falem do racismo, pois, de acordo com ela, o racismo é o cotidiano das vidas pretas, ela quer colocar em evidências as alegrias, os amores, os sucessos, tudo aquilo que durante o século foi negado ao povo preto. Como diz a cineasta, as dificuldades estão aí, elas existem e eu não estou negando, não. Eu não estou negando o racismo que bate na minha porta todo dia. Eu não estou negando nada disso, mas é de novo, eu só quero é ser feliz, andar tranquilamente na favela onde eu nasci. (PENHA, 2022). Ou seja, é um filme tangenciado pelo racismo, pois como também me disse Edileuza: As coisas aconteceram muito tarde para mim, entrar na universidade foi um processo tardio. Mestrado, doutorado, foi um processo tardio, né? Cinema foi um processo tardio. Eu posso te contar cinquenta mil histórias, minha amiga, mas só uma vai explicar isso, o Racismo. (PENHA, 2022), o racismo coloca um obstáculo tão diário, que falar dele é “chover no molhado”, então para mudar a perspectiva, vamos falar das alegrias, vamos testemunhar as vitórias, vamos mostrar que o povo negro existe para além do racismo.

Vou terminando a análise fazendo um link com o que foi discutido anteriormente. No capítulo 1, discuti sobre as invisibilidades no Brasil atual, discuti o racismo diário, a importância do feminismo negro para emancipar as mulheres, expliquei conceitos em que me pauto para pensar o filme, falando de memória, testemunho e identidade. Consigo encaixar cada um desses temas nas obras aqui expostas. O racismo, em suas várias facetas, está presente nas falas. As mulheres como autoras dos próprios destinos, nas imagens e nas falas. Vemos o quanto memória e testemunho são importantes para a construção de uma identidade, uma identidade negra que vê nos seus antepassados a mola que a lançará para o futuro. E, para ir seguindo para a reta final, vou discutir agora, apesar de já ter pontuados em vários trechos, as entrevistas que fiz com as cineastas.

3.2.2 Escrivivência na vida

Imagem 46 - As cineastas Day Rodrigues e Edileuza Penha.



Fonte: Instagram das cineastas.⁵¹

As entrevistas foram feitas *online*, tentei gravá-las, mas tive alguns problemas técnicos, principalmente com a entrevista de Day Rodrigues, o que me fez perder as respostas de algumas perguntas, tentei contornar utilizando de entrevistas concedidas e indicadas por ela, mas que infelizmente não cobrem tudo. A entrevista com Day Rodrigues foi feita no dia 3 de fevereiro de 2022, e na época ela estava na Cidade do México acompanhando sua esposa. Edileuza Penha foi entrevistada no dia 10 de fevereiro de 2022 e estava em Brasília. Abaixo seguem perguntas⁵² e alguns recortes das respostas.

A primeira pergunta é sobre o significado do cinema para cada uma delas, pois, como expus no tópico *onde estão as cineastas negras*, o campo cinematográfico é um lugar cheio de interditos e, como me disse Edileuza, o cinema é um espaço ocupado pela classe média branca, mesmo assim, elas ousaram fazer cinema; logo, perguntei o que é o cinema e por que elas se tornaram cineastas.

Day respondeu à minha pergunta pensando no cinema enquanto modo de fazer, um processo que envolve várias pessoas, com distintas formas de estar no mundo e que vão deixando, no produto filme, suas marcas. No início da resposta ela falou que pensou inicialmente em dar uma teorização, mas ela quis sair do senso comum e pensar o cinema como esse pacto coletivo de todos que estão envolvidos (as) no fazer cinematográfico. Afirma Day:

⁵¹ Disponível em: [Day Rodrigues \(@dayrodriguesbr\) • Fotos e vídeos do Instagram](#), [Edileuza Penha de Souza \(@edileuzapenhadesouza\) • Fotos e vídeos do Instagram](#). Acesso em 07 set 2023.

⁵² O questionário está disponível como anexo.

“O cinema para mim é, é esse pacto coletivo e comunitário de se estar no mundo, sabe? É o que eu olho, não diz só de mim, diz dessa ancestralidade, sabe de quem veio antes e projeta futuro, sabe assim, projeta um outro mundo possível, né?”

Já Edileuza foi para as lembranças do significado do cinema. Ela conta que quando trabalhava em uma loja, em frente havia um cinema com apenas uma sala e passava o mesmo filme durante dias, em diferentes horários. Como era amiga da bilheteira, a cada momento de folga ela entrava para ver um filme, e via filmes em pedaços, então o cinema, e neste caso, a sala do cinema, era um lugar de refúgio.

Vemos aqui diferentes formas de se pensar o que o cinema, uma forma técnica, do fazer uso da tecnologia, outra forma onírica, uma memória o cinema como refúgio e consolo.

As respostas refletem nas diferenças dos dois filmes analisados, enquanto *Mulheres Negras...* é filme denúncia explícito, onde são discutidos os silenciamentos, interdições da sociedade para as mulheres negras, no *Filhas de Lavadeiras*, o racismo está implícito, ele existe e é sentido, mas o foco principal é o amor e a superação, apesar de a sociedade colocar, sempre, o máximo de obstáculos.

Sobre ser cineasta, as respostas são parecidas, o objetivo de ambas foi colocar as mulheres negras como protagonistas, então, já que no cinema que elas assistiam isso não acontecia, então vamos nos tornar cineastas para fazer acontecer.

É interessante refletir sobre as formas que o protagonismo assume. Day em *Mulheres Negras...*, quer mostrar quer protagonismo da militância; Edileuza quer construir as histórias de amor e superação, pensando no amor em uma acepção plena. Penso, seria uma diferença geracional nesses protagonismos? Por um lado, uma pessoa mais nova (Day), que tem a força do enfrentamento direto, por outro, uma pessoa mais velha (Edileuza) e mais sábia (o amor é mais sábio?), que já prefere outras formas de luta? Mas Day também fala sobre a importância de se falar do afeto, da necessidade de construir outras narrativas que não fale apenas do que oprime, mas do que pode ser libertador e, mesmo a militância não estando explícita em Edileuza, já defendi que o afeto é revolucionário.

Sobre as dificuldades de ser cineasta, Day reflete que, mesmo sendo uma pessoa de pele mais clara, o que pode facilitar, temos o colorismo para explicar esses acessos mais ou menos abertos, dependendo do tom de pele, e mesmo com todo o sucesso que *Mulheres Negras...*

trouxe, ela ainda é uma mulher negra e pobre e tudo é sempre muito trabalhoso. Vejo na resposta de Day a intersecção entre o racismo estrutural e a questão de classe.

Cinema, durante muitos anos, era uma profissão onde ter dinheiro e ser branco e homem, era o básico, não que tenha mudado muito agora, mas as tecnologias mais acessíveis, conforme já discuti aqui, facilitaram alguns acessos, mas não eliminaram as barreiras. Então, existe a possibilidade de ser uma cineasta mulher, negra e pobre, mas sempre isso será mais difícil.

Edileuza respondeu que, como as portas estão sempre fechadas, ela não quer discutir as dificuldades, que vão desde conseguir financiamento, ser selecionada para festivais ou ter sua atuação e profissionalismo questionando, ela quer falar das possibilidades. Como ela mesmo disse: *“a dificuldade já está em permanecer viva, logo, falemos das possibilidades além da sobrevivência, do que é possível fazer, quais portas se consegue abrir”*. Enfim, lutemos.

Ao serem questionadas sobre o formato documentário, Edileuza reponde que quer contar outras histórias, que tem como compromisso o amor e a felicidade, e o documentário com sua possibilidade de ser escuta é a melhor ferramenta, ela diz: *“É certamente um momento de muita intimidade e de confiança, que você acaba falando muita, muita coisa.”*

Mas a resposta de Day não é muito diferente, pois ela pensa no enquanto ferramenta guardiã da memória, seja a memória pessoal, coletiva ou institucional.

O nosso povo tem muita história para contar. É... muitas. A gente precisa tornar pública essas histórias. Contar histórias, construir memórias, manter as memórias, acho que foi uns dos bens preciosos retirados pelos brancos. Não existe melhor forma de exterminar um povo do que o inibir de contar suas histórias e manter as memórias, principalmente em povos orais como são a maioria das nações africanas. Day e Edileuza recriam formas de recontar e manter memórias.

Quando pensei no tópico sobre memória, ainda não havia feito as entrevistas, mas para mim parecia óbvio que os filmes eram receptáculos de memórias/histórias.

Um princípio metodológico básico da História enquanto ciência é a fonte, logo, quando leio livros “oficiais” de História que falam de pessoas negras, eu sempre penso: será que a fonte deste estudo teve alguma pessoa negra presente? Será que elas foram “escutadas” de alguma forma? Logo, para mim, ouvir essas mulheres é como escutar uma história realmente oficial pois é delas, sobre elas.

As perguntas “Como se deu a escolha do tema do documentário?” e “Como se deu a escolha das pessoas que participaram do documentário?”, respectivamente, foram respondidas no tópico 3.1.1.

Sobre o racismo no meio cinematográfico, Day me relata o que aconteceu com ela durante o a entrevista no Cine PE - Festival de cinema de Pernambuco. *Mulheres Negras* foi feito em colaboração com Lucas Ogasawara, e quem fez a inscrição para o festival foi ele. Quando o filme foi selecionado, Day foi até Recife participar, mas quando chegou lá descobriu que seu nome não constava na lista de realizadoras, apenas o nome de Lucas, o festival pediu desculpas e disse que havia sido um erro. O filme recebeu dois prêmios no festival, direção e júri popular e durante a coletiva de imprensa, novamente Day se sentiu oprimida, pois não queriam que participasse. Para ela, este é mais exemplo de quanto o cinema privilegia filmes realizados por homens brancos com poder aquisitivo.

Edileuza também me relata o que aconteceu no festival de Vitória, *Mulheres de Barro*, filme realizado em sua tese, não foi selecionado entre as diretoras capixaba que exibiriam suas obras no festival, no entanto ganhou um prêmio em Portugal, entre outros prêmios. Ela também comenta sobre Viviane Ferreira, que ela (Viviane) se inscreveu em todos os festivais no Brasil. E só quando ela é selecionada para Cannes⁵³, que começaram a chamá-la.

Ela também questiona a constituição dos editais e festivais, pois: *“Que a gente não tá nos festivais, que a gente não está na mostra, você vai olhar o perfil das pessoas que compõem este lugar, e você vê que só brancos, homens, em sua maioria, não vai selecionar esse filme”*. Aqui ela está questionando sobre quem edita, rege e seleciona, sejam os editais de fomento, sejam as festivais cinematográficos, pois estas cadeira não são compostas por pessoas diversas, pois só a diversidade para entender as múltiplas vozes das brasileiros, mas ela faz uma observação: *“eu também não estou dizendo que nós pretos olhamos os pretos, não é isso.”*

Analiso as respostas às duas perguntas aqui, pois para além de serem episódios de racismo, os exemplos têm como referência a vida profissional. Existe racismo na vida como um todo, mas achei interessante pensar em como o racismo no âmbito profissional é marcante creio que se deva ao fato de desqualificação, que causa uma dor que atinge o que toca no orgulho.

Outro ponto relevante que também discuti quando falei de teoria feminista é a questão da representatividade, Edileuza diz que enquanto as mostras, editais, avaliações forem feitos

⁵³ Viviane Ferreira foi selecionada em Cannes para a mostra de curtas com o “O Dia de Jerusa” (2014), que depois virou o longa “Um dia com Jerusa” (2020), segundo longa dirigido por uma mulher negra, conforme já relatei.

por pessoas “padrões”, não haverá diversidade. Pois como julgar a relevância de um tema se não faz parte da sua realidade? Um filme pode ser considerado para um determinado público mais do mesmo, mas para outro público, aquele mesmo filme mostra a realidade deles, algo que eles nunca viram na tela, então é inovação.

Perguntei sobre serem feministas, para Day não consegui fazer essa pergunta, pois ela tinha outro compromisso e já estava atrasada, ficamos de nos comunicarmos depois, mas não aconteceu. Edileuza relata a diferenças entre o feminismo negro e o feminismo branco, enquanto as mulheres brancas queimavam sutiã para ter direito ao trabalho, mas a mulher negra nunca deixou de trabalhar, o que me remete as ponderações que fiz no tópico Emergência do feminismo negro, de acordo com Edileuza:

Então, assim, é... eu sou uma mulher feminista na medida em que a luta das mulheres também é a minha luta, é do reconhecimento do feminicídio, da violência que está aqui, nós, nossas cabeças na nossa jugular 24 horas. Toda essa luta diária. Mas então é dentro desse lugar, sim, eu sou uma mulher negra, feminista de esquerda, mas eu não posso deixar de pensar e refletir é o que que significa esses rótulos? A esquerda nunca ligou para a questão do racismo, porque as feministas nunca entenderam as nossas especificidades da mulher negra. Então, eu acho esses rótulos complicados. Eu prefiro dizer que eu sou uma mulher negra, mas logo assim sem esses muito, porém, que significa ser feminista de esquerda e blablablá... Então, nesse lugar da luta e que a luta continua, que a sua luta é a minha luta, enfim...

O que Edileuza disse, é o que tem sido dito por outras mulheres negras. Somos feministas dentro das lutas que atingem ambas, mas a mulher branca, (não todas, ufa!) Tem dificuldade de acessar as demandas das mulheres negras, pois se nas décadas passadas as mulheres brancas lutavam para irem para o mercado de trabalho, as mulheres negras lutavam por creche para deixarem os filhos enquanto estavam no trabalho. Se as mulheres brancas lutavam para entrarem nas universidades, as mulheres negras lutavam para terem acesso a alguma educação, e mesmo a violência atinge as mulheres de forma desiguais, sejam a violência que atinge o corpo das mulheres diretamente, seja a violência que atinge as pessoas que lhes são caras. Mas como tão belamente terminou Edileuza: “Então, nesse lugar da luta e que a luta continua, que a sua luta é a minha luta”.

Deixei para o fim do tópico, duas perguntas que são parecidas, a 7), sobre episódios de racismo e a 9) se há diferença entre o racismo sofrido pelo homem e pela mulher.

E a resposta é que não há diferença, Day relata que seu irmão é um preto mais escuro que ela e sua irmã, e por conta disso desde a infância sofre de violência racial, enquanto Lucas, que faz o filme com ela, apesar de ter pai negro, herdou os traços orientais da mãe, logo não

passado pela mesma violência, ela conclui: “*Então, eu acho que, se há uma diferença para homens, eu acho que a questão é, que homem é esse? Lucas não se considera um homem negro, entende, é o meu irmão, ele nunca vai, ele não tem como dizer que ele não é homem negro, entende.*”

Edileuza, me traz Fanon para dizer que se racismo não mata enlouquece, e que a violência que o homem jovem negro passa é extrema e que o racismo é diário, e por ser algo presente mesmo nos momentos mais insólitos, ela não pretende falar sobre isso, ela prefere: “*deixar o racismo para os racistas. Eu quero falar de amor, falar de coisas prazerosas, dessa dádiva sabe de estar aqui, conversando com você, é. Enfim, é. É isso que me move.*”

Depois, fiquei pensando na relevância de duas perguntas que podem magoar e trazer lembranças desagradáveis, pois racismo é racismo. Se for pensar na questão da interseccionalidade, há diferença em como esse racismo é exercido nos corpos, mas a pergunta foi sobre sofrer, e todos sofrem igualmente, embora esse sofrimento seja graduado por uma escala cromática do tom de pele. De todo modo, as respostas inspiraram o próximo tópico.

3.3 O racismo? Deixemos para os brancos

No tópico anterior, escrevi sobre as falas das entrevistadas e de como elas se alinhavam na minha pesquisa, depois, com base nas perguntas da entrevista, fiz uma pequena análise das respostas das diretoras, mas no decorrer da conversa que tive com elas, há passagens que não cabem nas repostas e que acho interessante de discutir. Aproveito, também, para tratar assuntos que estavam presentes nos filmes, mas que ainda não haviam entrado no escopo deste trabalho.

Como escrevi, *Mulheres Negras* trata explicitamente o racismo, enquanto em *Filhas de Lavadeiras* ele está presente de forma implícita, mas tem um assunto relacionado ao racismo estrutural que é explícito nos dois: o trabalho doméstico.

No capítulo 4 de *Mulheres Negras...*, Preta-Rara relata o medo que tem de voltar a ser doméstica, sendo que *Filhas de Lavadeiras* traz o medo das mães, que não querem as filhas vivendo as mesmas dificuldades. Preta-Rara fala que profissão não é indigna, mas o fato de ser apenas o caminho mais certo, permitido às mulheres negras é que é o problema, algo confirmado por Helen, ao relatar que seus “professores” (esses, especificamente é que são profissionais indignos), profetizavam que essa era o caminho que restava a ela. Como escreveu Teixeira,

A construção do mito negro tem a ver com um processo mais amplo e estrutural em que a própria intelectualidade branca construiu uma hegemônica mitificação da história da população negra, como salientou em 1974 a historiadora negra, professora e ativista sergipana Beatriz Nascimento (2006, p. 93-97). Todos esses discursos são reprodutores de violências porque são essencialistas, ou seja, reproduzem a construção da ideia de uma essência das trabalhadoras domésticas, como se houvesse apenas um modo de ser trabalhadora doméstica. É como se elas fossem uma identidade universal: aquela inferiorizada de diversas maneiras. E essa essencialização da trabalhadora doméstica carrega consigo essencializações do que são as mulheres negras e empobrecidas, ou seja, do que é a constituição de identidades em que se cruzam marcadores de diferenças transformadas em desigualdades: gênero, raça e classe. (TEIXEIRA, 2021, p. 107)

Ou seja, na interseccionalidade destas três características, foi construído um caminho inequívoco para a mulher negra de baixa renda, caminho esse que remete à escravização na figura das mucamas. Quebrá-lo é um ato de resistência.

Ainda pensando nesse tema do trabalho, acho interessante pontuar que Preta Rara, apesar dos cursos que fez se diz preterida nas entrevistas de emprego, obviamente por sua aparência (leia-se mulher negra e gorda), mas Edileuza traz mulheres que venceram, não vou fazer da exceção regra, pois o que quero salientar é que vencer não significa fugir do racismo. Por exemplo, alguns episódios de racismo trazidos por Edileuza estão vinculados a profissão, Day fala sobre habitar o não lugar e da dificuldade de acessar alguns lugares. Souza (1983) em seu trabalho descreve que a ascensão social causa a pessoa negra problemas de se ver como negro, afinal ser “gente”, por muitos séculos, era ser branco.

E pensando no torna-se negro, me remete ao que já foi discutindo quando falei de colorismo e no trecho que trouxe do prefácio do livro *Torna-se Negro* sobre identificar-se, conta Edileuza que na avaliação de um trabalho audiovisual no IFB, onde o único negro que aparecia era o traficante, ela comenta sobre a questão da representação e identifica um aluno que não estava presente como negro, o aluno que apresentava o trabalho e que, na visão de Edileuza, também era negro responde: “O fulano não é negro não, ele é como eu”, o que leva Edileuza a fazer a seguinte reflexão: “*vou te dizer leva-se muito tempo para ser negro. Eu acho que não é o espaço não é aqui e ‘tals’, mas é uma questão de identidade*”; e penso muito no que disse Monique, que enquanto se sentia “morena”, a bala não a atingiria, pois ela se não se é negra, não se morre de bala, o que me traz novamente para Edileuza, que disse:

No mapa da violência de 2019, publicado em 2020, mostra que a cada 17 minutos, um jovem negro é exterminado. Se isso não é racismo, isso é o quê? Então, essa

violação direta com a vida é o que? Então aí a gente vai passar o tempo falando disso, quero não, porque aí eu tenho que continuar meu dia, eu tenho que produzir, eu tenho que trabalhar. E o racismo impede isso, sabe? É o racismo. Ele mata. E mata com sequelas, mata de forma muito cruel. Bicho, é um desafio. É um desafio assim é falar de amor. (SOUZA,2022)

Sim, é um desafio falar de amor, tanto que ainda não vou para ele. Ainda na questão do colorismo, Day Rodrigues relata também sobre o que é ser negra e várias colocações, diz ela:

Santos é uma cidade de calor, de sol, então sempre tive a pele mais escura. Quando eu vou para São Paulo eu passo a ficar dentro de casa, escritórios, né? Então, não tomo sol, aí a minha pele vai clareando. E aí eu passei, ao mesmo tempo em que eu ia clareando, eu fui passando por uma série de questionamentos sobre o meu lugar racial, sabe? Por mulheres pretas, retintas, por pessoas diversas. Desse questionamento eu tive que fazer uma autocrítica, sabe assim, uma autorreflexão de entender será que eu estou aqui querendo ganhar em cima de alguém sempre me pergunto isso, sabe, será que eu estou aqui querendo ser uma coisa que eu não sou? [...] E aí é hoje eu entendo, já que aí para voltar para mim e para uma análise que eu tenho que fazer sobre essa pluralidade e diversidade do que que é ser mulher negra no Brasil é que eu acho que a gente precisa entender esse ponto de partida também, sabe por que se for para fragmentar, né? Falando fragmento, fragmenta, fragmenta, eu sou uma mulher, eu sou filha de casal de nordestinos de vidas empobrecidas. Isso marca a minha vida, do começo ao fim, marca até hoje eu estou morando numa Cidade do México no bairro extremamente rico. E eu já tive gatilhos horrorosos para estar aqui. É eu entendo que quando a gente quer falar de questão racial a gente precisa entender esse todo que é essa falta de qualquer tipo de estrutura para as pessoas negras terem a sua, o seu lugar de pertencimento. (RODRIGUES, 2022)

Ser negro no Brasil é tão esquizofrênico, que mesmo tendo várias confirmações que não somos brancas, ainda assim duvidamos do nosso lugar de pertencimento, de se estar no mundo. Ser uma pessoa negra e assumir uma responsabilidade que nem todos estão preparados o querem assumir, fingir não perceber o preconceito às vezes é mais fácil, mesmo isso causando adoecimento.

Ainda continuando com Day Rodrigues:

E aí, aí você pode me perguntar, mas se você que tem a pele clara, nossa, o seu, arrumar meu cabelo aqui você não vai ter dúvida que eu sou a mulher negra. E ninguém tem dúvidas. Ninguém nunca me tratou como uma pessoa branca entende, nunca me trataram. A questão é toda a reflexão que eu tive que fazer sobre que lugar era esse social e racial que eu habitava e que algum momento eu comecei a ser legitimada, mas ninguém na minha vida, achou que eu era branca. Eu nunca fui tratado com uma pessoa branca, entende. Então, acho que talvez seja isso que a gente precisa tratar, dessa estrutura, né? Pra querer entender as vidas, as diferenças. Que as diferenças elas vão existir sempre. Nós somos plurais. Na diversidade que é a humanidade, não é só o grupo racial, negro ou indígena. [...] E eu acho que o problema é que eles não conseguem falar desse macro. A gente não consegue falar do macro, aí eu estou falando uma do ponto de vista do qual é o problema do racismo no Brasil. E quando a gente vai para a produção artística cultural, seja no cinema, no audiovisual, esses espaços, geralmente eles não têm condições de nos acessar.

Porque eles não querem acessar, eles querem só “taguiar” (não consegui entender a palavra no áudio) que eles não são racistas, né? (RODRIGUES, 2022)

Aqui vamos para a questão da branquitude, Edileuza quando responde sobre o racismo no meio cinematográfico fala que enquanto a produção, seja das mostras, dos editais, seja quem julga, for feita por pessoas brancas (homens ou mulheres), outros grupos étnicos não terão vez, pois o critério sempre será a partir da branquitude. Day fala em momentos distintos da entrevista:

Para eles, é muito difícil, enquanto pessoas brancas se implicarem nessa compreensão epistemológica [...] A Questão racial, para nós, ela é muito parecida, porque é a questão da branquitude, exercitando os mesmos, o mesmo extermínio, a mesma violência, a mesma reprodução de valores, mesmo apagamento, entendeu? [...] É o ponto que eu quero agora, é, mas é desse lugar assim, sabe, de como a gente se implica. Tem muitas maneiras. Eu falava pro João, só que ele não entendeu ainda, que eu o entrevistei para fazer esse texto e eu vi que ele não entendeu. É, eu falei, João, é.... Eu queria ver as pessoas brancas se despindo, sabe, mas não... Parece que não sei. Será que não é possível? Talvez seja isso que eu não vejo, entende? (RODRIGUES, 2022)

Seria possível o branco se “despir” do poder inerente à branquitude? Nas reações que temos visto, nos retrocessos, no parecer que estamos andando em círculos, eu diria que não, mas ainda são as batalhas, não a guerra, e pensando que batalhas também são travadas na resistência e na possibilidade, vou falar de possibilidades, palavra muito cara à Edileuza e seu filme, assim como resistência é para o filme da Day. Day Rodrigues fala também sobre identificação:

[...] teve um momento que é um momento de ouro, eu diria assim meu, em Santos, que quando eu conheci uma roda de samba, que é essa roda de samba, que eu fiz documentário e eu passei a frequentar, porque como essa roda, embora ela fosse frequentada por pessoas da cidade inteira, tinha principalmente pessoas da região, que era bem perto do morro, esse Marapé, esse bairro, ele tem uma... tem valor cultural histórico da cidade em relação à cultura popular. Então, era um lugar que eu frequentava e era muito esse misto, assim, tinha pessoas brancas, mas tinha muitas pessoas negras, tinha pessoas da minha idade, jornalistas que frequentavam, sabe, então... E ali eu, sem saber que um dia eu ia me tornar diretora de audiovisual, sem imaginar que isso poderia ser um lugar, porque eu acho que antes de você... antes de qualquer coisa a gente precisa desejar e saber que aquilo pode ser pra você. Isso não foi, na minha juventude, isso não foi um dado de possibilidade, sabe assim de oportunidade. É, então eu entendo que ali, eu já tinha uma afinidade com a ideia de fazer registros estéticos, políticos, pra pensar a importância de alguns grupos sociais, pensar a importância de um grupo cultural pra pensar na importância da pessoa. (RODRIGUES, 2022)

Com sua fala, percebemos a importância da comunidade e dessa identificação com um território, o do morro, com suas práticas culturais e políticas de resistência.

Ainda sobre racismo e portas fechadas, Edileuza conta que seu filme *Filhas de Lavadeira* foi recusado no Festival de Brasília; quando foi buscar uma explicação para o fato, recebeu a resposta de que era um filme com muitas “cabeças falantes”⁵⁴, no que Edileuza respondeu:

Eu falei, tá ok, obrigada porque enquanto eu existir, enquanto estiver fazendo cinema, vocês vão ver muitas cabeças falantes, porque foram séculos de silenciamento, então é cabeça falante, é uma escolha. Sabe, é botar essas mulheres para falar e para falar, e não para falar de dores, porque... né? De novo, elas têm muitas dores. De uma das minhas entrevistadas, por exemplo, eu ouvi, ela tinha sido estuprada pelo padrasto aos 11 anos de idade, ele ameaçava constantemente que se ela falasse mataria a mãe dela. E quando a gente saiu do set, uma pessoa da equipe me disse, “tá vendo? Tem que colocar isso, isso tem que aparecer no documentário, porque é isso, as mulheres negras são violentadas”. Ela eu falei olha só, se eu achasse que isso fosse a coisa mais importante no meu documentário quando eu terminasse o corte, primeiro eu ia apresentar a pessoa e ia dizer Fulana, tudo bem? Porque isso os brancos fazem e fazem com primazia. Eu quero contar outras histórias, sabe? Acho que no documentário a gente tem esse compromisso de ouvir histórias. E certamente foi um momento de muita intimidade e de confiança, que você acaba falando muita coisa, enfim. Mas eu acho que esse compromisso de selecionar, de recortar, de apresentar algo que ela, a família, se orgulhe daquilo. Eu não sei se, por exemplo, se os filhos, os netos, conhecem essa história. E aí sou eu, uma outra mulher preta que eu vou colocar isso, isso não me acrescenta em nada, sabe? (SOUZA, 2022)

Temos aqui exemplos de oportunidade de contar outras histórias, de mostrar outras versões nessa disputa de narrativa, já falada por Djamila em *Mulheres Negras*, disputar narrativa é resistência, é oportunidade de falar, é oportunidade de escolher qual história de quer conta, e se é para contar histórias, por que não falar de amor, de encontros, de trocas.

Edileuza sempre pontuou que ela foi realizar filmes para contar histórias de amor, não só o amor romântico, pois *Filhas de Lavadeiras* é sobre amor de mães e filhas, mas sobre amor, sobre as possibilidades. Day também diz: “É uma construção, essa construção que ela é baseada numa coisa maior, sabe assim, então eu vou tentar encontrar dentro da subjetividade das pessoas com racismo ou não, como essas pessoas celebram a vida, porque eu não quero só falar de racismo”. (RODRIGUES, 2022)

Não creio que ficar falando de racismo seja meta de alguém, bem, talvez de algum branco, pois como disse Edileuza, parafraseando Joãozinho Trinta,

Quem gosta de pobre é intelectual, e desde que tenha dinheiro para poder falar. Então, sabe, eu quero. Quero da vida o que ela tem de melhor para me oferecer. [...] Isso não tira a minha capacidade de ser quem eu sou, de amar. Eu quero ser rica, eu quero beber os melhores vinhos, melhores champagnes. Quero poder dividir essa riqueza, que é

⁵⁴ O formato, denominado em inglês *talking heads*, é considerado tradicional nos documentários, como fotografias 3 x 4, ou seja, um formato a ser superado com outras propostas de enquadramento.

algo ancestral. Porque os nossos sempre fizeram isso, partilharam. Partilhar o que era de melhor, sabe? Suas riquezas. E aí mais completo, que a gente possa pensar o que a riqueza, né? O que é o direito de morar bem, de comer bem, de ter saúde, de ter trabalho, de ter direitos né? Isso, os povos tradicionais sempre partilharam. Então, eu acho que é esse lugar assim que eu quero pensar é esse lugar ancestral mesmo assim, da vida. (SOUZA, 2022)

Acho que é isso o que queremos, compartilhar riquezas. E o racismo? Que ele fique para os brancos (parafraseando Edileuza).

REFLEXÃO FINAL

Aqui término, confessando que achei que não conseguiria, pois não sabia que tom dar a este texto, pois, como bem disse Day Rodrigues, “Porque se você não se implica, você pode correr o risco de estar reproduzindo a branquitude”, e isso eu não queria. Mas, como me implicar e ao mesmo tempo ser acadêmica? Como me implicar e continuar sendo historiadora? O meu tema já foge tanto dos cânones da história, mesmo que eu diga estar fazendo História do tempo presente, mas que tempo presente?

Edileuza veio ao meu socorro ao indicar um texto, “A ancestralidade africana de Mestre Didi - Expandindo a intelectualidade negra brasileira”, da própria Edileuza, e a sua tese *Mulheres na Panela de Barro*. Outro texto que me ajudou bastante a pensar este trabalho em termos epistemológicos foi “Epistemologia feminista negra”, de Patricia Hill Collins (2018), indicado por Janaina Oliveira, e será com base neles que farei está conclusão.

Voltando aos meus incômodos, quais seriam os meus objetivos ao fazer uma dissertação em História tendo como fontes iniciais dois documentários? Que visibilidade negra é essa de que falo no título?

Visibilidade, de acordo com o dicionário, é um substantivo feminino, ou seja, mesmo que ele seja usado para uma palavra masculina, ele continua feminino e significa qualidade ou caráter do visível, do que poder ser percebido, visto. Então, o que eu quero tornar visível pensando em termos históricos?

Indo para o tópico 1.4, em que falo do que ainda existe, pois nunca virou passado, mesmo que queiram colocar para baixo do tapete, mesmo que tentem apagar suas marcas, invadir seus terreiros, recolher seus atabaques. Os povos negros, pois afinal foram várias nações, com línguas, costumes, crenças diferentes que foram obrigadas a conviver em outro espaço geográfico, com outros costumes, crenças e língua diferentes. Dessa junção de povos, surgiu um outro povo, que construiu, em fragmentos, com o que restou, uma nova memória, nova língua, novos costumes. Para Freyre, essa seria a identidade brasileira, que seria até bonita se não houvesse algo chamado dominação. Tudo que foi criado tinha como meta assimilação, branqueamento, dizimar uma para colocar a outra em ascensão, e foi da visibilidade dessa outra, da que foi oculta, da que tentaram apagar, que eu fui atrás. Não para dar visibilidade, pois de acordo com o dicionário ela já está lá, visível para quem quer ver, mas para eu ver, eu sentir,

eu perceber e compartilhar da visão que eu tive. Será a melhor visão? Provavelmente não, mas é a minha, possível.

Como já disse, escrevo uma dissertação, que é um trabalho acadêmico com algumas normas, não é assim, “banda voou”. Então primeiro a hipótese: que através dos documentários eu poderia ter a visibilidades das memórias herdadas por essas mulheres e discutir como o racismo influencia até a atualidade as suas vidas. Depois, os objetivos: Verificar... analisar... ver e ouvir essas mulheres, rir com elas, chorar com elas, me enraivecer com elas, me orgulhar de suas conquistas.

Em termos epistemológicos, usei o indicado por Patricia Collins, feminista negra estadunidense, sobre as feministas que eu falei lá no tópico 1.2, aquelas mulheres que pensaram, criaram e não calaram, apesar de os homens e algumas mulheres também tentarem.

Antes de entrar no assunto propriamente dito, primeiro pontuo, que existe um pensamento eurocêntrico branco, que desqualifica qualquer forma de epistemologia que não tenha vindo do pensamento eurocêntrico branco, logo, existe uma luta por formas de ver o conhecimento baseado em realidades inerentes aos grupos. Como estou trabalhando com os pensamentos das mulheres negras, é a epistemologia delas que busco. Como diz Collins (2020, p. 161), essa epistemologia alternativa utiliza padrões singulares que são consistentes com os critérios de mulheres negras em relação aos fundamentos do conhecimento, bem como com seus critérios para determinar a adequação metodológica, e quais são elas: experiência vivida como critério de significação; o uso do diálogo para avaliar o conhecimento, a ética do cuidado e a ética da responsabilidade pessoal.

Mas eu tinha um problema, na verdade era mais de um, mas vou ficar com esse agora. Collins estava falando de mulheres negras estadunidenses, e não posso esquecer que no mundo da colonialidade (ver tópico 2.1) os Estados Unidos exercem com muita força a colonialidade do saber; então sou brasileira, vou atrás de discussões brasileiras e aí entra o mestre Didi e a tese de Edilueza e a metodologia do “desde dentro, para desde fora”, de acordo com Souza:

O encontro com a metodologia do vivido-concebido, desde dentro, para desde fora, busca construir um trabalho acadêmico com emoção, uma vez que, por essa abordagem, pode-se estabelecer um enfoque analítico-descritivo sobre a territorialidade e a comunalidade características da população e do patrimônio imaterial afro-brasileiro. (SOUZA, 2006, p. 6)

A perspectiva “desde dentro, para desde fora” autoriza a acadêmica que aqui escreve a ter um “olhar e um sentir permeado de emoções, afetividade e sentimentos” (PENHA, 2013, p.

38). Não preciso ser neutra, quem é neutro é o homem branco, que tem o hábito de classificar, selecionar, categorizar, então, eu me permito a pessoalidade.

Logo, ao usar a epistemologia de Collins e a metodologia “desde dentro, para desde fora”, tento fazer da conclusão do trabalho algo mais próximo da nossa *amefricanidade* (GONZALEZ, 1988), algo que traga heranças afro-indígenas que nos constituem.

Com o primeiro documentário analisado *Mulheres Negras, projeto de mundo* (2016) de Day Rodrigues, eu senti como o racismo vivido por essas mulheres ainda é algo presente, nas violências físicas ou psicológicas, nos medos, nas formas de silenciamentos. Como uma opressão que começou com a escravização dos povos negros e a sua transformação em seres invisíveis é algo que faz parte até hoje da vida dessas mulheres. Mas também é possível sentir as formas de resistência e de construção de uma subjetividade negra forte e afirmativa. Ali as mulheres iriam para o embate na construção de um mundo com mais equidade, como uma das entrevistadas disse, “o bagulho é assim!”.

Durante a entrevista com a diretora, pude detectar o mesmo tom combativo do filme, apesar de sempre muito cordial, Day Rodrigues também era muito direta e percebi que suas experiências como filha de nordestinos negros empobrecidos, como ela mesma pontua, está presente também na sua forma de ver o mundo. A interseccionalidade de gênero, raça, classe e território moldou a diretora e deu ao seu filme força e pungência.

Collins escreveu com relação à epistemologia da experiência vivida:

As mulheres negras precisam de sabedoria para lidar com os “tolos educados” que “atirariam com uma espingarda em uma barata”. Enquanto membros de um grupo subordinado, as mulheres negras não podem se dar ao luxo de serem tolas, uma vez que a sua objetificação como “outras” as nega a proteção conferida pela pele branca, pela masculinidade e pela riqueza. Essa distinção entre conhecimento e sabedoria, e o uso da experiência como a fronteira que os separa, é central para a sobrevivência das mulheres negras. No contexto de opressões intersectadas, a distinção é essencial. O conhecimento desprovido de sabedoria é adequado para quem detém o poder, mas a sabedoria é essencial para a sobrevivência do subordinado. (COLLINS, 2021, p. 162)

As mulheres do filme e a diretora não estão teorizando sobre racismo, sobre apagamento, sobre serem consideradas cidadãs de segunda classe, elas viveram e vivem a realidade do racismo. E é uma experiência de todo um coletivo, que diariamente empunha suas formas de resistência e de ir à luta.

O segundo filme analisado, *Filhas de Lavadeiras* (2022), de Edileuza Penha, também fala sobre o racismo vivido diariamente, sobre as dificuldades de galgar novas esferas e da

necessidade de uma rede de apoio que auxilie em novas narrativas. Mas como ele é pautado nas lembranças que as filhas têm das mães, dos seus ancestrais, possui uma doçura que não era pertinente ao outro. É um filme sobre a memória, e mesmo nos momentos mais difíceis tem o sentimento nostálgico. Como a risada que uma entrevistada dá ao contar um episódio de exclusão, ou de outra, cuja dificuldade de estudar história por conta da linguagem não ser a usual na sua comunidade, mas depois ela falava para a mãe o que havia aprendido e a mãe fazia cara de espanto. São muitas as histórias de carinho, afeto e por que não, de disciplina, mas o filme passa uma sensação de acolhimento, acalanto, apesar das dificuldades.

A entrevista com Edileuza Penha também traz um tom mais doce. Como ela diz, ela quer contar histórias de amor, pois o racismo está diariamente em sua pele. Para que falar de dificuldade se a dificuldade principal é ficar viva. Não, ela quer falar dos prazeres, para trazer também prazeres, suavidade.

Collins fala de uma ética do cuidado:

A temática de falar com o coração tangencia a ética do cuidado, outra dimensão de uma alternativa epistemológica usada pelas afro-americanas. Assim como o escravo usou a sabedoria de seu coração para rejeitar os pregadores que falavam “da boca pra fora sem dizer nada”, a ética do cuidado sugere que a expressividade pessoal, as emoções e a empatia são centrais no processo de validação do conhecimento. (COLLINS, 2021, p. 170)

Temos no filme *Filhas de Lavadeiras* o cuidado de falar com o coração, de falar com emoção. A verdade daquelas mulheres está na emoção de cada lembrança, na emoção de estar em um lugar considerado melhor, porque uma outra pessoa cuidou dela, a empurrou para a frente, não importando as dificuldades. Vejo em Edileuza Penha também essa preocupação da empatia, ela não impõe a sua opinião, ela dialoga, e deixa à outra a escolha do que fazer.

Voltando às minhas hipóteses e objetivos, entendo que os objetivos foram atendidos, com toda certeza, apesar de ter assistido aos filmes uma dezena de vezes para realizar as análises, em todas ri, chorei, fiquei com raiva; essas mulheres me mostraram as agruras do racismo, da sobrevivência dele em nossa sociedade, da necessidade de construirmos narrativas outras baseadas na experiência, no cuidado, no diálogo.

Com relação à hipótese, foram os filmes que me deram a visibilidade para pensar o racismo através dos olhos dessas mulheres cineastas e de suas entrevistadas. As resistências estão presentes, essas mulheres não são vítimas, a sociedade não está como elas querem, mas

enquanto elas puderem ir com os dois peitos nas portas, elas vão continuar derrubando e entrando.

FONTES

ALMA no olho. Direção: Zózimo Bulbul. Brasil: 1973

AMOR maldito. Direção: Adélia Sampaio. Brasil: 1984.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Brasil: 1962

BRANCO sai, preto fica. Direção: Adirley Queirós. Brasil: 2015.

CAFÉ com canela. Direção: Glenda Nicácio, Ary Rosa. Brasil: 2018.

CARLOTA Joaquina, princesa do Brasil. Direção: Carla Camurati. Brasil: 1995

CINCO vezes favela. Direção: Cacá Diegues. Brasil: 1962

DENUNCIA vazia. Direção: Adélia Sampaio. Brasil: 1979.

ELE, ela quem? Direção: Luiz Barros. Brasil: 1980

GANGA Zumba. Direção: Cacá Diegues. Brasil: 1964

NANOOK do Norte. Direção: Robert J. Flaherty. Estados Unidos/França: 1922.

NASCIMENTO de uma Nação. Direção de D.W. Griffith. EUA: 1915

PISTA de Grama. Direção: Haroldo Costa. Brasil: 1958

RIO 40 graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: 1955.

RIO Zona Norte. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: 1957

O SEGREDO das rosas. Direção: Vanja Orico. Brasil: 1974

O SEMINARISTA. Direção: Geraldo Santos Pereira, Brasil: 1977.

TAMBÉM somo irmãos. Direção: José Carlos Burle. Brasil: 1949

UM dia com Jerusa. Direção: Viviane Ferreira. Brasil: 2020

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.W. HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, T.W. HORKHEIMER. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1985.
- ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ALVES, José, *et. al.* Meio Século de feminismo e o empoderamento das mulheres no contexto das transformações sociodemográficas do Brasil. In: BLAY, Eva. AVELAR, Lúcia. (orgs). **50 anos de feminismo**. Argentina, Brasil e Chile. São Paulo: Editora de Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017. p. 15.
- ANDRADE, C. ALVES, A. Cinema como cosmopoética do pensamento decolonial. **Logos** **55**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 3. p. 80-96, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/logos.2020.54458>. Acesso em: 20 set 2022.
- ARAÚJO, E. de S. S. Becos da memória, de Conceição Evaristo: uma escrevivência da memória da mulher negra no Brasil. **Letras et Ideias**, João Pessoa, v. 3, n. 1, p. 13–29, 2019.
- ARAÚJO, Luciana Corrêa. Cléo de Verberena e o trabalho da mulher no cinema silencioso brasileiro. In: TEDESCO, Karla Holanda Marina Cavalcanti. **Feminino e Plural**: Mulheres no cinema Brasileiro. Campinas: Papirus, 2017.
- BALLESTRIN, Lucina. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, nº11, p. 89-117, maio - agosto de 2013
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BENJAMIN, W. **Magia, técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORGES, Rosane. Escrevivência em Conceição Evaristo: armazenamento e circulação dos saberes silenciados. In DUARTE, Constância Lima, NUNES, Isabella Rosado (org.). **Escrevivência: a escrita de nós**: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p 182.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**. Ensaios de psicologia social. São Pauli: Atelia Editorial, 2003.

BRITTO, Milena. Escritos e escrito: modos de narrar a si mesmo no século XXI. **Estudos linguísticos e literários**. Salvador, nº 59, p.100-108, jan.-jun .2018.

CARDOSO, Irene. O passado que não passa. In Varella, Flávia F. [et al.] (org.). **Tempo presente e usos do passado**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

CARVALHO, Noel dos Santos. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: DE, Jefferson. **Dogma Feijoada, o cinema negro brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005. p. 17-101.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. Dogma feijoada, a invenção do cinema negro brasileiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais- ANPOCS**, v. 33 n. 96. p 1-18, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/F8PqhJ4SqNGnhjdJhKYpVK/> . Acesso em 10 nov 2021.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A Construção do outro como o não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado em Educação) -. Faculdade de Educação/USP, São Paulo, 2005.

CASTRO, Silva Elaine Santos Castro. Cinema negro brasileiro em primeira pessoa: trajetória e narrativas antirracista no mundo cinematográfico. **42º Encontro Anual da Anpocs**, SPG 34 Racismo e Antirracismo, 2018.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2016.

CERQUEIRA, Daniel. **Atlas da Violência 2021**. São Paulo: FBSP, 2021. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/5141-atlasdaviolencia2021completo.pdf>. Acesso em: 21 ago 2023

CESARINO, Flávia L. As ruidosas mulheres do cinema silencioso. In: HOLANDA, Karla (org.) **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

COLLINS, P.H. Epistemologia feminista negra. In BERNADINO-COSTA, Joaze, MOLDONADO-TORRES, Nelson, GROSGOUEL, Ramón. (org.). **Decolonialidade e pensamento afro diaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: **Ver e poder: a inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p.169-178.

COSTA, Cléria Botelha da. Sob o signo da subjetividade: o conflito de interpretações. *In*: PEDRO, Joana Maria et al. **Relações de Poder e Subjetividades**. Ponta Grossa: Todapalavra, 2011.

COSTA, Leticia Souza Ribeiro. **Trajetórias de Cineasta Negras Brasileira**, 2020. Dissertação (Mestrado em Educação). FE/UFMG, Belo Horizonte, 2020.

COSTA, Sidney A. Militância do movimento negro na formação de professores em direitos humano. **Revista Segurança Urbana e Juventude**, Araraquara, v.1, n.1, 2008.

COUSINS, Mark. **História do cinema**. Dos clássicos mudos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DAVIS, Ângela. Classe e raça no início da campanha pelo direito das mulheres. *In* DAVIS, Ângela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boi tempo, 2016.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). **Tendências e impasses**. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DEVULSKY, Alessandra. **Colorismo**. São Paulo: Sueli Carneiro; Jandira, 2021.

DUARTE, C.L., NUNES, I.R. **Escrevivência: a escrita de nós**: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

EVARISTO, C. A Escrevivência e seus subtextos *In*: DUARTE, C.L., NUNES, I.R. **Escrevivência: a escrita de nós**: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p 26.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FERREIRA, Ceíça. Ética, cinema e documentário. Poéticas de Pedro Costa. **Doc On-line**, n.7, p. 52-63, dez 2009. Disponível em: www.doc.ubi.pt. Acesso em: 20 nov. 2021.

FERREIRA, Ceíça; SOUZA, Edileuza P. Formas de visibilidade e (re)existência no cinema de mulheres negras. *In*: TEDESCO, Karla Holanda Marina Cavalcanti. **Feminino e Plural: Mulheres no cinema Brasileiro**. Campinas: Papirus, 2017.

FERREIRA, Ceíça. Reflexões sobre “a mulher”, o olhar e a questão racial na teoria do cinema. **FAMECOS**. Porto Alegre: v.25, n.1, janeiro, fevereiro, março e abril de 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2018.1.26788>. Acesso em 20 nov. 2022.

FERREIRA, Marieta de M. Demandas Sociais e História do tempo presente. *In*: VALÉRIA, Flávia F. [et al.] (org.). **Tempo presente e usos do passado**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

FERNANDES, Amanda Lopes. **Um processo de exploração e descoberta: Do cinema de Alice Guy à Plataforma de Amanda Lopes**, 2020 Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Anhembi/Morumbi. São Paulo, 2020.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? *In*: FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FICINE: Disponível em: <https://ficine.org/2014/10/13/cinema-negro-sobre-uma-categoria-de-analise-para-a-sociologia-das-relacoes-raciais-parte-1/> Acesso em 31 jul. 2022.

FONSECA, M.N.S. Escrivência: sentidos em construção. *In*: DUARTE, C.L., NUNES, I.R. **Escrivência: a escrita de nós**: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 58.

FOUCAULT, Michael. Nietzsche a genealogia e a história. *In*: FOUCAULT, Michael **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GARCIA, Carla C. **Breve história do feminismo**. São Paulo: Claridade, 2011.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo brasileiro**, Rio de Janeiro, n° 92/93 p-69-82, (jan./jun.). 1998.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. **Caderno de formação política do círculo palmarino Batalha de Ideias**. Brasil, 2011.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, p. 223-244 1984.

GAUTHIER, Guy. **O documentário**: um outro cinema. Campinas, SP: Papirus, 2011.

HOOKS, bel. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

HOOKS, bell. Raça e gênero. *In*: HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo: política arrebatadoras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2018.

HOLANDA, Karla. O outro lado da lua no cinema brasileiro. *In*: HOLANDA, Karla (org.) **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019, p. 137-158.

KAMITA, Rosana Cássia. Relações de gênero no cinema: contestação e resistência. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 25, n.3, p. 1393-1404, set-dez 2017.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro, Rocco, 1995.

LAPERLA, P. V. A. Entre relações desvendadas e afetos em disputa: a presença de Também Somos Irmãos (1949) no cinema brasileiro dos anos 1940-50. **Galáxia**, São Paulo, n. 30, p. 112-124, dez. 2015.

LIMA, Dulcilei da Conceição. **#Conectads: O Feminismo Negro nas Redes Sociais**, 2020, 232 p. Tese (Doutorado em Ciências Humanas e Sociais) UFABC/SP. São Bernardo, 2020.

LINS, Consuelo; Mesquita, Cláudia. Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo (1999-2007). *In*: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas, SP: Papirus, 2011. p. 157-176.

MACHADO, Arlindo. Novos territórios do documentário. **Doc online**, n.11, p. 5-24, dezembro 2011. Disponível em: www.doc.ubi.pt. Acesso em 11 nov 2021

MACHADO, A.F. OLIVEIRA, L.S. Memória ancestrais e filosofias africanas forjando caminhos para uma educação afroreferenciada. **Práxis Educativa**, Ponta Grossa, v. 17, p.1-15, 2022 Disponível em: <https://revistas2.uepg.br/index.php/praxiseducativa>. Acesso em 23 ago. 2023.

MENESES, U.T.B. A história cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiro**, São Paulo, 1992

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *In*: CAPELATO, Maria Helena et al. **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2007.

MAIA, Carla. Por um cinema menor Mulheres no documentário brasileira contemporâneo. SOUZA, Gustavo; CÂNEPA, Laura; BRAGANÇA, Maurício (orgs.). **Estudos de Cinema e Audiovisual Socine** - Vol 1 São Paulo: Socine, 2012.

MOMBELLI, Neli F. TOMAIN, Cassio dos Santos. Análise filmica de documentário: apontamentos metodológicos. **Lumina**. Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação, Juiz de Fora, v. 8, n. 2, p 1-17, 2014.

MONTEIRO, Deborah. **Corpos negros e seus saberes no chão da escola: oralitura e escrevivência por uma educação decolonial**, 2019, 212p. Dissertação (Mestrado em Educação). FE/USP. São Paulo, 2019.

MOREIRA, N. SCHNEIDER, L. (orgs). **Mulheres no Mundo** – Etnia, Marginalidade e Diáspora. João Pessoa: Idéia/Editora Universitária, 2005.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p. 437-454.

MULVEY, Laura. “Reflexões sobre “Prazer Visual e Cinema Narrativo” inspiradas por Duelo aos Sol de King Vidor (1946)” (Afethoughtson visual pleasure (1975)). In: RAMOS, Fernão P. (org.) **Teoria contemporânea o cinema**. São Paulo: SENAC, 2005, p. 381-391.

MUNANGA, k. **Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil**. Identidade nacional *versus* identidade negra. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

NGANGA, João Gabriel do Nascimento. **O ativismo negro por meio do cinema: Ações e representações dentro e fora das telas**, 2019. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora, 2016.

RIOS, Flávia. A Cidadania imaginada pelas mulheres afro-brasileiras da ditadura a democracia. In: BLAY, Eva. Avelar, Lúcia. (orgs). **50 anos de feminismo. Argentina, Brasil e Chile**. São Paulo: Editora de Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017.

OLIVEIRA, Janaína. Cinema negro contemporâneo e protagonismo negro. *In*: Caixa Cultural. **Diretoras Negras no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro, 2017.

OLIVEIRA, Janaína. “Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoadá” aos dias de hoje. **Avanca**. Cinema. Edições Cine-Clube de Avanca. 2016.

PANAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). VI congresso SOPCOM, Disponível em: [Publicações - LabCom - Comunicação e Artes \(ubi.pt\)](#) Acesso em 20 nov. 2023.

PASAVENTO, S.J. Negritude, mestiçagem e lusitanismo, o Brasil positivo de Gilberto Freyre. *In*: GUNTER, Axt. SCHULER, L.F **Intérpretes do Brasil cultura e identidade**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004.

PECORA, Luísa. Diretoras brasileiras recomendam 14 documentários nacionais dirigidos por mulheres. **Mulher no Cinema**, 2020. Disponível em: [Diretoras brasileiras recomendam 14 documentários nacionais dirigidos por mulheres | Mulher no Cinema](#) . Acesso em 20 ago 2023.

PEREIRA, Ana Catarina. Mulheres-Cineastas: Uma estética da diferenciação nas primeiras décadas da história do cinema. **Atlas do V Encontro Anual da AIM**, Lisboa, p. 388-393, 2016.

PEREIRA, Beatriz Melo et al. (orgs.) **Raça e Gênero: discriminações, interseccionalidades e resistências**. São Paulo: EDUC -Editora da PUC-SP, 2020, p. 49-64.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas**. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Setembro de 2005.

RAGO, M. Escritas de si, parresia e feminismo. *In*: CASTELO BRANCO, G. VEIGA-NETO, A. **Foucault filosofia & política**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

RECHE, Bruna Donato. Cinema em Walter Benjamin e Theodor Adorno: a obra de arte em debate. **Revista Espaço Acadêmico**: Dossiê: Educação e formação contemporânea sob olhar da Teoria Crítica, Maringá n. 229, jul./ago. 2021.

RIOS, Flávia. A Cidadania imaginada pelas mulheres afro-brasileiras: de ditadura militar à democracia. In: BLAY, Eva A.; AVELAR, Lúcia. **50 anos de feminismo: Argentina, Brasil, Chile**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2007.

RUFINO, Luiz. Exu e a Pedagogia das Encruzilhas. **Seminário dos Alunos PPGASMN/UFRJ**. Rio de Janeiro: 2016. Disponível em: <http://www.seminariodosalunos.com/wp-content/uploads/2017/03/RUFINOLuiz.-Exu-e-a-pedagogia-das-encruzilhadas.pdf/>. Acesso em 01 ago. 2023

RUIZ, C. B. **Documentário autobiográfico de mulheres: tecnologia, gesto e estética da resistência**, 2020. Tese (Doutorado Artes), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças cientistas, instituições, e questão racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTOS, M.S. Memória coletiva, trauma e cultura: um debate. **Revista USP**, São Paulo, n. 98, p. 51-68 jun/jul/ago 2013.

SANTOS, W. S, SILVA C.R. A ideologia da democracia racial em Casa Grande & Senzala. **Revista Binacional Brasil Argentina**, v. 10, n. 2, p.108-126, dez/2021.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. Identidade, Resistência e Poder: Mulheres Negras e a Realização de documentários. In: TEDESCO, Karla Holanda Marina Cavalcanti. **Feminino e Plural: Mulheres no cinema Brasileiro**. Campinas: Papirus, 2017, p. 163-174.

SODRÉ, Muniz. **O fascismo da cor. Uma radiografia do racismo nacional**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2023.

SOUZA, Edileuza P. **A ancestralidade africana de Mestre Didi expandindo a intelectualidade negra Brasileira**. Disponível em: https://www.academia.edu/45555555/A_Ancestralidade_Africana_de_Mestre_Didi_-_Expandindo_a_intelectualidade_negra_Brasileira_|_Edileuza_Penha_de_Souza_-_Academia.edu Acesso em 07 set 2023

SOUZA, Edileuza P. **Diretoras negras. Construindo um cinema de identidade e afeto. Diretoras Negras no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017.

SOUZA, Edileuza Penha. **Mulheres negras na construção de um cinema negro no feminino**. Anik vol.7, nº1. Lisboa: 2020. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/issue/view/22>. Acesso em 20 set 2023

SOUZA, Edileuza P. **Cinema panela de barro: mulheres negras narrativas de amor, afeto e identidade**. 2013. 260 p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de Brasília (UnB), 2013.

SOUZA, Neusa, S. **Torna-se negro**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

STAM Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

SHOHAT, E. STAM R. Estereótipos, realismo e luta por representação. *In: Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representações*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SHOHAT, E; STAM, R. Teoria do cinema e espectralidade na era dos “pós”. *In: RAMOS, F. P. (Org.). Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*, v. I. São Paulo: Senac, 2005.

VEIGA, Ana Maria. Teoria e crítica feminista: do contracinema ao filme acontecimento. *In: Holanda, Karla (org.) Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

VEIGA, Ana Maria. Uma virada epistêmica feminista (negra): conceitos e debates. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis. v. 12, n. 29, 2020. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/341269149_Uma_virada_epistemica_feminista_negra_conceitos_e_debates. Acesso em 20 nov. 2022.

VEIGA, Ana Maria. **Cineastas Brasileiras em tempo de ditaduras - cruzamentos, fugas, especificidades**, 2013. Tese (Doutorado História). Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

VENTURA, D. Os vergonhosos “zoológicos humanos” que existiram na Europa até 1958 in **BBC News Mundo**. Disponível em: ([Os vergonhosos 'zoológicos humanos' que existiram na Europa até 1958 - BBC News Brasil](#)). Acesso em 01 ago. 2023.

WALSH, Catherine. Introducción – Lo Pedagógico y lo decolonial – Entretejiendo caminos. *In: Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re) vivir*. 2013. Disponível em <http://ayalaboratori> Acesso em 10 ago. 2022.

Sites:

<https://apan.com.br/> Acesso em 10 nov. 2021.

<http://www.afroflixx.com.br/> Fora do Ar.

<https://ficine.org/> Acesso em 10 jun. 2022.

<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oqa/cinema-> Acesso em 28 ago. 2022.